



Proust et le cinéma. Temps, images et adaptations

Thomas Carrier-Lafleur

► To cite this version:

Thomas Carrier-Lafleur. Proust et le cinéma. Temps, images et adaptations. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30023 . tel-01138905

HAL Id: tel-01138905

<https://theses.hal.science/tel-01138905>

Submitted on 3 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry (Montpellier III)**

Préparée au sein de l'école doctorale ED 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Cinéma et arts du spectacle**

Présentée par **Thomas Carrier-Lafleur**

Proust et le cinéma
Temps, images et adaptations

Soutenue le 18 juin 2014 devant le jury composé de

M. Guillaume PINSON, professeur, U. Laval	Directeur
Mme Maxime SCHEINFELGEL, professeur, U. Paul-Valéry	Directeur
M. Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, professeur, U. Laval	Examineur
M. Luc FRAISSE, professeur, U. de Strasbourg	Examineur
M. Jean CLÉDER, professeur U. de Rennes	Examineur
M. Sylvano SANTINI, professeur U. du Québec à Montréal	Examineur

RÉSUMÉ

L'ambition de la présente thèse n'est pas de poser objectivement les rapports qu'entretient *À la recherche du temps perdu* avec le cinéma(tographe), pour la simple et bonne raison que ceux-ci sont à peu près inexistant, du strict point de vue de l'objectivité. N'ayant jamais mis les pieds dans une salle de cinéma ou dans tout autre lieu qui projettent ce type bien particulier d'images en mouvement, Proust n'est pas un écrivain intéressé par ce qu'on nomme aujourd'hui « cinéma », contrairement à Alfred Jarry, à Guillaume Apollinaire ou à son maître de jeunesse Anatole France. On ne trouve que peu souvent le nom de Proust dans les anthologies faisant état des philosophes, poètes, dramaturges et romanciers du début du siècle dernier qui ont commenté le spectacle des vues animées. Si par hasard il y est, on cite généralement les passages du *Temps retrouvé*, où est assez sévèrement critiqué le « défilé cinématographique des choses ». Que la critique de Proust à l'endroit du cinéma(tographe) soit une critique essentiellement négative n'est pas en soi gênant et ne contredit pas nécessairement le besoin de faire le point sur cette question. Ce qui à l'inverse décourage d'aller plus loin dans cette voie, c'est que l'opinion de Proust sur ce sujet qu'il ne connaît pas vient exclusivement de ce qu'il a pu en lire dans la presse à partir de 1909, coup d'envoi du roman. On sait également que Proust lisait assidûment *Le Figaro*. Un dépouillement méthodique de ce journal, révélant ainsi les sources des critiques du romancier, bien que sans doute intensément pertinent, ne nous a pas semblé le meilleur moyen d'arriver au but que nous nous étions fixé en amorçant notre travail. Pour commencer, nous avons déjà une vague intuition que le cinéma en tant que vecteur pour la pensée était une porte d'entrée prometteuse pour mettre en relief la spécificité du roman proustien, d'ailleurs contemporain des inventions de Reynaud, de Edison et des Lumière (cela n'étant évidemment pas un argument transcendant, mais une heureuse coïncidence historique). L'article de Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche de Proust » (1946), nous a donné le courage d'opter pour la voie du paradoxe : et si l'écriture de Proust était « cinématographique » ? Les adaptations cinématographiques de *À la recherche du temps perdu*, par la « lecture » du roman qu'y mènent leurs réalisateurs, nous ont permis d'aller plus loin : et si les adaptateurs avaient eux aussi remarqué quelque chose de « cinématographique » chez Proust ? C'est donc dire que, pour mener une telle recherche, il faut adopter une vision plus artiste du problème, ou du moins accepter que le « cinéma »

n'est pas limité à un seul mode d'existence stable. Les nouveaux historiens de l'histoire du cinéma sont les premiers à le dire : le « cinéma » est un pot-pourri d'idées, de concepts et de pratiques qui est voué au changement, et c'est précisément ce changement qu'ils tentent d'étudier. Le cinéma est déjà « mort » plusieurs fois : avec son institutionnalisation, avec le parlant, avec la couleur, avec la télévision, avec la vidéo et maintenant avec le numérique et les nouvelles technologies de la 3D. Pourtant, plus que jamais, le cinéma est partout, et lointaine est déjà l'époque où le cinéma se limitait aux projections d'images en mouvement dans les salles dites « de cinéma ». Une telle relativisation de l'idée de « cinéma » nous a permis d'explorer les différentes séries d'images et les séries techniques qui parcourent *À la recherche du temps perdu*, afin de voir si elles sont en mesure de recouper l'une ou l'autre des fonctions (esthétiques, théoriques, pratiques, ontologiques, etc.) que l'on a pu attribuer au cinéma au cours de son histoire. La présente thèse est en quelque sorte le procès-verbal des définitions du cinéma qu'a pu nous offrir notre lecture de Proust. Elle est aussi celui des différentes lectures que le cinéma nous permet de faire de *À la recherche du temps perdu*, des lectures « cinématographiques ».

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
TABLE DES MATIÈRES.....	V
REMERCIEMENTS	IX
AU LECTEUR.....	XI
OUVERTURE	XV
Cinématisme et intersubjectivité	XV
Ouverture et mouvement de l'œuvre.....	XIX
Système des images et des objets.....	XXVI
Le besoin de la fable	XXXII
PROLOGUE.....	1
Proust « cinéaste »	1
Une cathédrale à trois entrées	11
La méthode de la méthode	54
PREMIER PLAN-SÉQUENCE	57
Adaptations.....	57
Versions de Proust	72
<i>La sonate</i>	73
<i>La Berma</i>	79
<i>La guerre du goût</i>	86
L'adaptation dans le temps.....	94
<i>Maurois et Johnson</i>	94
<i>Un cinéma « proustien »</i>	110
Dans le temps de l'adaptation	127
<i>Visconti</i>	129
<i>Schlöndorff et Akerman</i>	147
<i>Losey, Pinter et Companéez</i>	166
<i>Ruiz</i>	184
<i>« Des impressions auxquelles fait face une impression »</i>	196

PREMIÈRE INTERMISSION	201
Sur l'adaptation	201
Une rêverie « parallaxique »	202
Fictions	214
<i>Balzac</i>	215
<i>Flaubert</i>	222
DEUXIÈME PLAN-SÉQUENCE	235
Images	235
Présences de Proust	258
<i>Effort de lanterne</i>	259
<i>La lanterne et les Guermantes</i>	269
<i>La lanterne et Albertine</i>	281
L'image dans le temps	291
<i>La photographie</i>	293
<i>La peinture</i>	307
<i>L'espace</i>	322
Dans le temps de l'image	332
<i>La reproductibilité technique</i>	337
<i>L'imagination et la perception</i>	350
<i>La passion du réel</i>	360
DEUXIÈME INTERMISSION	369
Sur l'image	369
Une rêverie « diplomatique »	380
Fictions	394
<i>Verne</i>	400
<i>Villiers</i>	412
TROISIÈME PLAN-SÉQUENCE	427
Temps	427
Cadres de Proust	448
<i>Le rêve</i>	449
<i>La reprise</i>	463
<i>L'inquiétante étrangeté</i>	474

Dans le temps du cinéma.....	483
<i>Spectateurs</i>	485
<i>Cinéastes</i>	503
Dans le cinéma du temps.....	532
<i>Images-mouvement</i>	544
<i>Images-temps</i>	558
TROISIÈME INTERMISSION.....	575
Sur le temps	575
Reprise proustienne : deux bulletins, une biographie et une méthode.....	591
Une rêverie « conjugale »	625
Fictions.....	659
<i>Viel et Ferney</i>	665
<i>Aquin</i>	684
ÉPILOGUE.....	699
Ciné-ma-vérité.....	699
L'adaptation perpétuelle.....	707
Le lieu retrouvé	715
Le musicien, sa fille et l'amie de sa fille.....	728
BIBLIOGRAPHIE	737

REMERCIEMENTS

Une thèse est une entité très capricieuse et très ingrate. Très capricieuse, car elle a besoin des soins, du soutien et de la tendresse d'un très grand nombre de personnes. Très ingrate, car sur sa page couverture, elle tait tous les noms, sauf un seul, qui n'est pas toujours le plus important. Heureusement, il existe la section des remerciements, qu'on lit toujours en passant, même si c'est elle qui détient toutes les réponses. Mes remerciements et mes pensées vont tout d'abord à mes parents, Joanne et Claude, indispensables pour leurs conseils et leur confiance, à qui le fond et la forme du présent travail doivent aussi une fière chandelle. Je reste évidemment le seul responsable des inepties et des coquilles qui auraient échappé à leur œil de lynx. Merci ensuite à ma douce moitié et ma compagne Sophie, dont le seul sourire me rappelle, avec bonheur et à tous les jours, l'importance toute relative de vouloir faire de Proust un « cinéaste ». Un très grand merci à mes deux directeurs de thèse, Guillaume Pinson et Maxime Scheinfeigel, qui ont toujours été là pour moi, des deux côtés de l'Atlantique. J'estime avoir le privilège de pouvoir me considérer leur ami. Sur le même ton, merci à Jean-Pierre Sirois-Trahan, lecteur hors pair, rhéteur intraitable, ami cher et fier cuisinier. Merci à mes collègues et amis à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry, avec qui j'ai pu dialoguer au cours des quatre dernières années, et un merci tout spécial à Michaël Di Vita, *partner in crime*, avec qui le dialogue est presque journalier. Merci à tous les membres de la direction et du secrétariat du Département des littératures de l'Université Laval pour leur bienveillance, leur dynamisme et leur confiance. Un très grand merci à Luc Fraisse, proustien devant l'éternel, avec qui Sophie et moi avons eu le plaisir de prendre un thé à Montpellier. Sa personnalité, pas moins que son travail, est une source de motivation et d'encouragement. Finalement, je remercie chaleureusement le Programme de bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), et, bien sûr, les gens qui le composent, de m'avoir fourni les moyens financiers pour mener à terme mes recherches. Pardon à tous ceux que j'ai oubliés, qui sont sans doute nombreux, mais sachez que vous êtes un peu partout dans cette thèse.

AU LECTEUR

Contrairement à Proust, je ne suis pas cinéaste. Pareillement à son héros-narrateur¹, peut-être ai-je l'aspiration de devenir écrivain. Mais qu'est-ce que veut dire « être écrivain » ? Le présent travail tente non pas de répondre à cette question, mais de fournir certaines données pour être en mesure d'y répondre.

*

J'ai toujours cru qu'une thèse ne devait pas être une fin, mais un début. À la relecture, il faut résister à l'envie de tout changer, de dénaturer ce qui a été fait. L'enthousiasme et une tendance à l'hyperbole sont des caractéristiques propres à la jeunesse. Si une thèse est un commencement, alors sans doute faut-il s'accorder, par moments, les privilèges « de la jeunesse ».

*

Parallèlement à cette thèse se sont écrits certains articles qui développent d'un autre point de vue un enjeu qui a d'abord pris place ici. Je ne ferai pas référence à mes autres travaux, pour respecter la spécificité de la thèse, que je juge importante, elle qui n'a cessé d'être le point focal par lequel tout le reste a pu de toute façon être pensé.

*

La question qui revient de page en page dans cette thèse n'est pas très compliquée. Une idée directrice est souvent simple. Voici celle que j'ai gardée en tête au cours des quatre dernières années : que perd-on et que gagne-t-on à faire de Proust un « cinéaste » ?

On perd au moins la chose suivante : la primauté de l'historico-mondial, la possibilité de ne parler qu'objectivement de son sujet. Mais peut-être ces pertes sont-elles

¹ La complexité des structures de communication proustiennes fait en sorte que ce personnage à entités fictionnelles multiples sera la plupart du temps désigné par le terme général de « narrateur », non pas tant dans un sens narratologique, mais plutôt comme une sorte de sobriquet.

nécessaires, car elles permettent une nouvelle forme de légèreté. Du point de vue de l'objectivité, il n'est pas impossible que « Proust et le cinéma » soit un mauvais sujet. Mais c'est précisément la thèse qui devra lever le voile sur ce mystère.

À l'inverse, voici les gains : faire de Proust un « cinéaste » permet de s'interroger sur l'acte subjectif et individuel de la lecture, tout en octroyant au « cinéma » un nouveau droit d'existence, celui d'être autre chose qu'un objet. Certains défendent avec force (et objectivité !) que le « cinéma » est une entité plurimodale qui a la capacité de revêtir un grand nombre de formes : le cinéma-en-tant-que-média, le cinéma-en-tant-qu'industrie, le cinéma-en-tant-que-pratique-artistique, le cinéma-en-tant-que-catégorie-d'images-en-mouvement, etc. La liste n'est pas infinie, mais elle est longue. Pour ma part, faire de Proust un « cinéaste » est le résultat d'un effet de séduction qui a eu lieu il y a déjà quelques années, celui qui consiste à considérer le cinéma en tant que vecteur pour la pensée. Je suis conscient de demander un double effort au lecteur, mais je sais que tout bon lecteur est aussi bon joueur : il faut donc accepter, le temps de cette lecture, que nous ne sachions pas très bien ce qu'est le « cinéma » et ce qu'est un « cinéaste », et que nous ne soyons pas non plus certains de ce que peut vouloir dire et raconter. À la recherche du temps perdu. La thèse est l'occasion d'une rencontre entre ces entités à géométrie variable, dans le but d'explorer des possibilités d'être.

*

J'avoue ne pas toujours lire attentivement les citations d'un livre que je dois recenser ou celles du texte qu'un collègue me demande de réviser. J'avoue même les sauter parfois, non sans regret après coup. Si j'avais une chose à demander au lecteur de la thèse, ce serait celle-ci : prière de ne pas faire comme moi, surtout pour les citations de Proust. En effet, ces dernières sont omniprésentes. Par contre, à ma défense, il me faut préciser que ces citations de Proust n'ont pas pour but de valider une information. La « méthode » (le mot est un peu fort, mais je n'en vois pas de plus clair) que je tente d'expérimenter pour peser la nécessité d'un Proust « cinéaste » ne peut pas se passer d'un très fort ancrage dans le texte proustien, puisque la vérité de cette rencontre réside dans le texte lui-même.

*

S'il fallait donner des caractéristiques à cette méthode, je choisirais les suivantes : elle est performative et imagée.

*

L'utilisation des photogrammes relève de cette méthode. La thèse est doublement peuplée d'images. Or, la visée première des photogrammes ne répond pas de l'analyse filmique. Ayant une attirance pour les paradoxes, je dirais plutôt ceci : les photogrammes, comme les citations de Proust, constituent un des fils rouges de la thèse, voire un de ses sous-textes. De tous les côtés, Proust est borné de cinéma.

*

Ces sections au nom étrange d'« Intermissions » constituent un autre de ces « fils rouges ». Sans qu'il y ait une différence de nature entre les chapitres et elles, on peut tout de même affirmer qu'elles participent consciemment à un autre régime d'énonciation, dans le but de mettre en perspective le problème général de la thèse, celui des rapports entre littérature et cinéma.

*

D'un point de vue plus factuel, il me reste à souligner deux choses. Premièrement, je me suis accordé dix lignes avant de mettre en retrait une citation de Proust, entre autres parce que je tente de réduire au maximum l'écart entre la fiction de Proust et cette idée du cinéma comme vecteur de la pensée que je tente de développer. Lecteur, nous avons donc Proust chevillé au corps du texte. Deuxièmement, la bibliographie. J'ai choisi de la diviser le moins possible. D'un côté, j'ai mis le corpus « premier », avec les œuvres de Proust et les adaptations de son œuvre. De l'autre côté, le corpus « second », qui va de Bazin à Žižek, en passant par Bachelard ou Verne. On y trouve romans, livres de philosophes,

études sur le cinéma et bien d'autres sortes de textes encore. Je ne vois pas l'intérêt de faire comme s'il existait une division radicale entre ces textes, du moins car il n'y en a pas pour moi : on peut lire Bazin comme un roman, et chercher des concepts chez Verne. Une sectorisation de la pensée, même dans une bibliographie, serait également contraire au projet de la thèse, qui est justement de penser ensemble deux choses en apparence hétérogènes. À ce sujet, je n'ai pas mis en bibliographie une liste exhaustive de ce qui a été écrit sur Proust et le cinéma. D'abord parce que la majorité des textes sont « contextuels » : ce sont surtout des « critiques parlées », comme dirait Thibaudet, portant sur les adaptations proustiennes, à l'occasion de leur sortie. La plupart de ces critiques me semblent d'un intérêt très faible pour le sujet de la thèse. Je m'en explique au cours du premier chapitre, lorsqu'il est question des adaptations, que je n'étudie pas dans une pure logique d'analyse filmique. Ensuite, il faut bien avouer qu'il n'y a pas vraiment de bibliothèque sur Proust et le cinéma. Certains proustiens ont réfléchi sur le sujet, certains théoriciens du cinéma aussi. Ils seront cités en temps et lieu.

*

À l'ère du numérique et du film-fichier, il n'est sans doute pas mauvais de faire un pas en arrière (ou en avant ?), et ainsi se questionner sur la possibilité d'un cinéma virtuel au cœur même d'une œuvre littéraire.

*

À toi lecteur maintenant de faire ton cinéma.

OUVERTURE

Cinématisme et intersubjectivité

La beauté des images est logée à l'arrière des choses, celle des idées à l'avant. De sorte que la première cesse de nous émerveiller quand on les a atteintes, mais qu'on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées.

— Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

Les adaptations, les images et le temps seront les trois problématiques de notre thèse, dont chacune interrogera à sa façon l'existence d'un Marcel Proust « cinéaste ». Elles diviseront également les trois chapitres – rebaptisés « plans-séquences », pour une adéquation entre la forme et le contenu – de notre travail. Chaque problématique (re)cadre des passages précis de *À la recherche du temps perdu*² et convoquera un corpus critique particulier. Or, il ne faut pas croire que ces trois problématiques sont progressistes : le temps n'a pas une plus-value sur les adaptations ou les images, et inversement. Nous croyons en effet que la vérité de notre thèse, c'est-à-dire la nature d'un Proust « cinéaste » ou d'une *Recherche* « filmique », n'est pas à trouver dans les profondeurs du texte. Il ne saurait être question de révéler un « sens caché » qui aurait échappé aux lecteurs ou aux critiques, ce qui serait aussi faux que prétentieux. Nous privilégierons ainsi une lecture « de surface », suivant ce mot de Paul Valéry : « la peau c'est ce qu'il y a de plus profond ». C'est à la surface qu'advient l'événement, lui-même compris comme une multiplicité de sens, comme une projection continue de singularités. À la surface du texte, coexistent et s'entremêlent nos trois problématiques, comme la figure de Jastrow nous donne à voir à la fois un canard, un lapin et un canard-lapin.

Si la *Recherche* détient un « secret » cinématographique, il n'est en rien enfoui dans quelque crypte ou catacombe, mais déjà exposé au grand jour, à la surface, comme dans la lettre volée d'Edgar Poe. Une lecture « de surface » pose aussi la question du miroir, en ce sens qu'elle considère le texte comme un plan réfléchissant qui renvoie également au

² Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir de la division en quatre volumes de la réédition d'*À la recherche du temps perdu* chez Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

lecteur sa propre image. Toute thèse est en quelque sorte une autobiographie fictive, comme l'est par ailleurs le roman de Proust. Le miroir c'est *la vérité comme structure de fiction* : une invitation à l'imaginaire de la lecture créatrice – que nous demandons humblement au lecteur – et au véritable acte d'interprétation, celui qui ne peut se faire qu'à la surface des choses, que dans le texte comme masque ou comme artifice.

Telles qu'envisagées par notre méthode où l'accent est mis sur la fiction, les adaptations posent la question du transfert. Elles constituent, au même titre que la lecture ou que l'interprétation, le second degré de l'œuvre. Mais, fidèle à nos exigences, ce second degré ne doit pas se trouver hors de l'œuvre, dans le Ciel des Idées. Les adaptations cinématographiques de la *Recherche*, malgré la différence de médium, figurent également à la surface du texte. Elles perpétuent l'événement qu'est le texte. Le *devenir illimité* de l'œuvre (« l'œuvre ouverte » comme disent Eco et les théoriciens de la lecture) remonte à la surface des choses. Le langage de Proust contient son propre devenir cinématographique. En allongeant et en dépliant le sens de l'œuvre – opération qui ne peut se faire qu'à la surface –, les adaptations incarnent une *proposition de lecture* que l'on tentera de suivre d'un point de vue conceptuel qui se différencie des considérations que l'on prête habituellement à l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. L'articulation de la différence de médium circule sur le plan événementiel du texte, qui, pour ainsi dire, anticipait cette différence. Aussi, chaque adaptateur (qu'il s'agisse de Luchino Visconti, de Joseph Losey, de Volker Schlöndorff, de Chantal Akerman, de Raoul Ruiz ou de Nina Companéez) ajoute une différence esthétique à cette autre différence qu'il faudrait bien nommer « ontologique », c'est-à-dire une différence d'être ou de nature : l'adaptation modifie à la fois la nature et l'orientation de l'œuvre. À ce propos, le lecteur doit d'ailleurs savoir qu'il rencontrera plusieurs occurrences de ce terme à la fois trop barbare et trop savant au cours de notre texte. Pourquoi ? Pour le dire simplement, il sera souvent question d'« ontologie » au cours de notre travail, car celui-ci enquête justement sur des questions qui appartiennent à l'existence : celle d'un Proust « cinéaste », en premier lieu. Penser « ontologiquement » veut aussi dire que nous nous positionnerons la plupart du temps *en amont* des problèmes, afin d'en avoir la meilleure vue possible, voire pour être en mesure de les reconfigurer *en tant que problème nouveau*. S'intéresser à l'ontologie, et plus

particulièrement à son flottement, permet donc de construire des généalogies singulières, d'expérimenter différentes méthodes sans l'obligation d'en choisir une seule devant l'éternel. Que le lecteur en soit prévenu.

Les images sont le mode d'existence du texte de Proust. La vérité de la *Recherche* – qui, comme le rappelle souvent Proust, est en elle-même une *recherche de vérité* – circule dans les voies qu'ouvrent ses images, comme le montre par exemple le défilement métonymique des métaphores du roman tel qu'étudié par Genette. Il y a, pourrait-on ajouter, un « cycle » de l'image qui se joue à la surface du texte (dans le texte en tant que surface) et, plus encore, ce cycle englobe de manière importante les différents objets techniques et optiques qui habitent l'imaginaire de l'écrivain. Ce n'est donc pas un hasard si, dès les premières pages de la *Recherche*, le lecteur rencontre tout de go un kaléidoscope, un stéréoscope, un train de nuit, un « fauteuil magique » (l'expression est bien de Proust), plusieurs lampes et une lanterne magique. Ces objets techniques, essentiels à la compréhension de la poétique proustienne, sont autant de mises en abyme du roman, en ce sens qu'ils sont comme lui des dispositifs producteurs d'images. Pour notre thèse, on utilisera ainsi les images comme autant de *passages* qui font communiquer deux séries : l'une romanesque et l'autre cinématographique, deux séries qui coexistent à la surface du roman. Pour cette enquête, seront sollicités des penseurs de l'image aux horizons les plus divers (Walter Benjamin, Gilbert Simondon, Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Alain Badiou, pour en nommer quelques-uns), puisque l'image est essentiellement transductive et indisciplinaire. La surface de l'image se trouve en quelque sorte au-dessus des spécificités des médiums et des arts, par-delà les considérations du vrai et du faux, d'où la nécessité de la mettre à l'épreuve à partir d'un grand nombre de théories et de systèmes.

Le temps pose la question de la répétition ou, plus précisément, de la reprise. C'est d'ailleurs ce que découvre le narrateur à la fin de son apprentissage : pour atteindre ce qu'il nomme « l'adoration perpétuelle », tous les événements et toutes les images de sa vie devront être repris dans le temps de l'œuvre d'art, dans le temps du livre à venir qui s'annonce en clôture du *Temps retrouvé* et qui dévoile du même coup au lecteur la nature circulaire de la *Recherche* (un roman met en scène ses propres conditions d'existence). On risquera donc l'analogie suivante, qui, même si elle est d'une certaine façon impossible à

démontrer, n'en constitue pas moins une situation réflexive nous permettant de nous orienter dans le monde de la pensée : la reprise créatrice du temps retrouvé est, toutes proportions et toutes différences gardées, analogue à celle que nous offre depuis plus d'un siècle la « projection du monde » propre au cinéma. Chaque école, et plus encore chaque cinéaste et chaque film, propose son propre « temps sensible », selon la belle expression de Julia Kristeva dans son étude sur Proust. Ce rapport particulier au temps sera aussi l'occasion de présenter le héros-narrateur en tant que « spectateur » et en tant que « cinéaste », deux mouvements créateurs qui s'entrecroisent à la surface du texte et que nous proposons de restituer à travers une expérience théorique fictionnelle. Pour ce faire, on tentera d'établir des correspondances entre la « vision temporelle » de Proust et celle de théoriciens importants du cinéma, qu'ils se présentent comme spectateurs (par exemple avec Étienne Souriau, Edgar Morin ou Jean Louis Schefer) ou comme cinéastes (de Georges Méliès à Pier Paolo Pasolini, en passant par Sergei Eisenstein et Jean Epstein). Finalement, le dernier *recadrage cinématographique* de la *Recherche* sera effectué grâce à la cinéphilosophie de Gilles Deleuze (auteur, on le sait, du *Proust et les signes*), à partir de ses ouvrages *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, avec les concepts d'image-mouvement et d'image-temps.

Somme toute, le sens de l'expression Proust « cinéaste » ne se trouvera qu'à la surface du texte, dans un corps à corps de la pensée avec elle-même. L'impossibilité dont semble relever ce paradoxe doit permettre au lecteur de travailler un objet contradictoire, un objet qui, s'il ne possède pas à proprement parler de signification (définitive), a bel et bien un sens (kaléidoscopique). La lecture et l'acte d'interprétation seront justement le lieu de passage du sens-événement. Imaginer Proust en tant que « cinéaste » est l'occasion d'un geste de pensée, à savoir d'une synthèse de coexistence qui est selon nous le propre des études littéraires et cinématographiques. Littérature et cinéma mêlés, au point où on ne sait plus où l'un commence et où l'autre se termine.

Au cours de cet avant-propos sous forme d'ouverture (musicale ou cinématographique, au choix du lecteur), il sera ainsi question d'explorer cette *surface de fiction et de coexistence* qui permet l'actualisation des diverses potentialités de l'expression, expression conceptuelle aimerait-on ajouter, formée par le nom propre de

l'écrivain et complétée par un substantif qui peut à la fois ou *entre autres* se comprendre, pour le lecteur, comme un but à atteindre et comme une méthode intuitive d'analyse et d'exploration du réel – l'expression Proust « cinéaste ».

*

Ouverture et mouvement de l'œuvre

Certaines œuvres sont-elles essentiellement plus « ouvertes » que d'autres ? Est-ce une question de modernité, de contemporanéité ? Peut-on trouver une pensée « cinématographique » dans la littérature du passé, antérieure même aux inventions des frères Lumière et d'Edison ?

C'est en tout cas ce que suggère un cinéaste-théoricien comme Sergei Eisenstein lorsqu'il s'intéresse au « mouvement de l'art³ », et particulièrement avec ce curieux néologisme fondé par lui et dont il n'était pas peu fier, le « cinématisme⁴ ». Les éditeurs du *Mouvement de l'art* qualifient par ailleurs la méthode dialectique de l'écriture du cinéaste, agencant toutes les méthodes reconnues comme efficaces tout en se permettant les explorations les plus radicales, de « dérive quasi proustienne de la pensée », ce qui a évidemment tout pour nous intéresser. Mais qu'ont à nous apprendre le « cinématisme » et le « mouvement de l'art » eisensteiniens ? Eisenstein insiste essentiellement sur un point, dont il ne cessera de varier les effets et les causes : pour comprendre le cinéma, il faut *autre chose* que le cinéma. *On n'expliquera pas le cinéma par lui-même*. Position audacieuse, étrange, amusante avanceront peut-être certains, mais position qui une fois comprise à sa juste valeur a tout d'un élément génétique duquel l'on pourra déduire tout un système ou, ce qui est plus en accord avec le vocabulaire de l'auteur de la *Recherche*, tisser une pensée dans toute son amplitude et sa complexité.

³ Il s'agit du nom que les éditeurs et traducteurs des écrits du cinéaste russe ont choisi pour un recueil d'essais inédits : Sergei Eisenstein, *Le mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, préface de Barthélémy Amengual, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7^e art », 1986, 290 p.

⁴ Voir aussi Sergei Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, traduction de Valérie Pozner, Elena Rolland, Anne Zouboff (russe), Danièle Huillet (allemand) et François Albera (anglais), introduction, notes et commentaires par François Albera, Dijon, Kargo/Presses du réel, coll. « Fabula », 2009 [1980], 254 p.

Du cinéma, il y en a eu, de façon virtuelle bien sûr, de tous les âges. Plusieurs auteurs – peintres, romanciers, architectes, critiques d’art, acteurs, etc. – pratiquent bel et bien le cinéma, tout en l’ignorant. Le cinématisme eisensteinien est, pour ainsi dire, une généalogie de la création cinématographique en ceci que tout art, à un moment ou à un autre de son évolution (qui soit dit en passant n’est jamais linéaire, mais toujours *transversale*), aurait tendu « vers » le cinéma. Dans le second mouvement de cette dialectique, c’est le cinéma qui ne cesse de pointer vers les autres formes d’arts, de discours et d’expressions. Pour le dire simplement, le mouvement de l’art cinématographique est un constant va-et-vient entre le cinéma et les autres arts, oscillation qui s’effectue sur la surface de coexistence que nous évoquions d’entrée de jeu. Un tel plan de simultanéité – autre appellation pour cette surface où nous tenterons de développer l’expression « Proust “cinéaste” » – permet de penser une perpétuelle *mise au double* de ce que l’on croyait univoque : un dédoublement des affects, des percepts et des concepts. C’est de la sorte que le cinématisme est une double focale qui offre à ceux qui s’y intéressent un regard que l’on espère novateur sur l’esthétique et l’histoire de l’art. De tous les arts compris comme un seul bloc stratifié.

En fait, il s’agit aussi d’une reconfiguration intellectuelle de l’« histoire » comme grille d’analyse et comme méthode. Pour Eisenstein, la rigueur historique doit faire place aux possibilités herméneutiques du jeu. Or, un tel jeu, qu’il ne faut pas s’empresser de définir comme une nouvelle forme de tricherie intellectuelle, ne se comprend évidemment pas sans un certain nombre de *défis*, que l’on pourrait formuler par exemple en reprenant les mots d’Eco dans *L’œuvre ouverte* : « la richesse de l’ambiguïté, la fécondité de l’informe, le défi de l’indétermination⁵ ». Il n’est plus question de penser en termes de résultats ou de preuves, mais en termes de possibilités. Une polarité constante s’établit entre l’œuvre et ses différentes lectures, à savoir ses actualisations par des individus existants. Or, une fois accepté le cinématisme eisensteinien, toute œuvre antérieure à la naissance du cinématographe – œuvre littéraire, picturale, théâtrale, etc. – se trouve comme repotentialisée : tout en restant *une*, l’œuvre n’est plus *univoque*, ce que la tradition

⁵ Umberto Eco, *L’œuvre ouverte*, traduit de l’italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d’André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979 [1962], p. 133-134.

philosophique a nommé le « pluralisme ontologique » (ce sera également la formule magique de Deleuze et Guattari : *pluralisme* = *monisme*⁶).

Une autre particularité du cinématisme est qu'il ne s'agit pas d'une méthode dévorante, en ce sens que ses interprétations ou ses intuitions ne sont en rien exclusives. Cela revient à dire que, dans le cas qui nous intéresse, la possibilité d'un Proust « cinéaste » ne saurait supprimer l'existence d'un Proust romancier ou d'un Proust philosophe, bien au contraire : la connaissance du nouveau n'est pas une fermeture, mais une ouverture. L'éventualité d'un Proust « cinéaste » n'annule en rien la validité de Proust en tant que romancier, elle en a même besoin. C'est en étant romancier et, doit-on avancer, romancier hardi, que Proust peut se « lire » comme un cinéaste et que l'on peut « voir » sa *Recherche*, non pas comme un film mis en mots ou « littérisé », mais comme une singulière matrice d'idées *simultanément* romanesques et cinématographiques. Pour être plus précis, et pour apporter quelque nuance à l'intuition du réalisateur du *Potemkine*, on pourrait sans doute se risquer à dire que l'écriture proustienne n'est pas une écriture cinématographique par la lettre, mais qu'elle l'est plutôt par l'esprit : une écriture virtuellement cinématographique, dont le *devenir* est cinématographique. Pour reprendre un exemple du *Mouvement de l'art*, ce serait la différence entre Proust et Zola :

Certains auteurs écrivent de façon immédiatement cinématographique, dirais-je. Ils voient par « cadres ». Plus encore, par découpe du cadre. Et ils écrivent au moyen de découpages.

Les uns voient au moyen de découpage. Les autres exposent des événements. Les troisièmes composent l'image même de manière cinématographique. Chez certains nous trouvons tous ces traits réunis.

Tel est par exemple Zola.

Zola voit au moyen d'objets. Il écrit au moyen de gens, de fenêtres, d'ombres, de températures...

Une page de Zola peut tout simplement être numérotée en un plan de montage ; on peut en distribuer les parties entre des ateliers spécialisés. C'est une découpe de cadre pour l'opérateur. Ce sont des esquisses pour les décorateurs et les costumiers. C'est une construction lumineuse pour l'éclairagiste. C'est une mise en scène pour le réalisateur. C'est une partition de montage pour le monteur. Et une partition sonore pour le compositeur-bruiteur⁷.

⁶ « Nous n'invoquons un dualisme que pour en récuser un autre. Nous ne nous servons d'un dualisme de modèles que pour atteindre à un processus qui récuserait tout modèle. Il faut à chaque fois des correcteurs cérébraux qui défont les dualismes que nous n'avons pas voulu faire, par lesquels nous passons. Arriver à la formule magique que nous cherchons tous PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons pas de déplacer » (Gille Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 31).

⁷ Sergei Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (De l'imaginité) » [1933], dans *Le mouvement de l'art*, op. cit., p. 24.

Pour résumer, une page de Zola serait, pour reprendre l'opposition popularisée par Godard, non pas *du* cinéma mais *un* film (pour Godard certains cinéastes font des films, alors que d'autres, les vrais « auteurs », font du cinéma) : un film en puissance mais, dans le même temps, quasi actualisé. On a beaucoup, à tort ou à raison⁸, insisté sur le réalisme ou sur le naturalisme zolien comme mise en scène « cinématographique » du monde. La page zolienne serait une sorte de nouvel espace romanesque : un espace surchargé d'écriture cinématographique. Cela pourrait d'ailleurs expliquer le soi-disant « échec » des adaptations zoliennes, différant par nature de ce que d'autres reprochent aux adaptations proustiennes : là où les premières, compte tenu de la densité *d'emblée* cinématographique des écrits de Zola, se résument trop souvent à des pseudo-fac-similés des romans, les secondes, face à la composition plus fluide mais aussi plus complexe des phrases proustiennes entre les lignes desquelles se cache une pensée cinématographique forte mais *enveloppée*, ne peuvent que « recinématographier » le roman. Les écritures proustienne et zolienne sont toutes deux, mais de façon diamétralement opposée, *trop* cinématographiques pour leurs éventuelles adaptations. À leur manière respective, elles incarnent deux défis antinomiques pour l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires.

Le lien entre la littérature et le cinéma est donc toujours plus ancien qu'il n'y paraît. D'une part, si l'on pense à Zola, on voit en quoi il a, pour le dire ainsi, écrit « pour » le cinéma, médium qu'il n'a pourtant pas connu, sinon lors des dernières années de sa vie, après la rédaction des *Rougon-Macquart*. Pourtant, le cinéma n'a pas toujours su lui rendre un pareil hommage⁹. La plupart des metteurs en scène, qu'il n'est pas nécessaire de nommer, n'ont fait qu'opter pour le choix « logique » : celui d'une représentation cinématographique « fidèle » d'un roman qui est *déjà*, ou *presque*, cinématographique, ce qui provoque un curieux effet de redite ou de répétition auquel il manque le souffle et la durée de l'œuvre originale. L'adage « *less is more* » ne semble donc pas avoir prévalu pour les adaptations cinématographiques des œuvres de Zola. D'autre part, les adaptations proustiennes sont confrontées à un problème foncièrement différent, qui se résume en ceci :

⁸ L'un des meilleurs ouvrages sur la question étant sûrement celui-ci : Paul Warren (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris/Sainte-Foy, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Presses de l'Université Laval, 1995, 208 p. Une mention spéciale irait sans doute au stimulant texte de Lucie Roy, « Zola et le cinéma ou *l'image et le phénomène* », aux pages 37-62.

⁹ Il faut au moins exclure d'une telle affirmation les deux adaptations zoliennes de Jean Renoir, à savoir *Nana* (1926) et *La bête humaine* (1938).

les metteurs en scène n'ont pas à « adapter » un *roman-film*, mais à « questionner » une *œuvre-cinéma*. La page proustienne n'est pas un *lieu* filmique, mais un *temps* cinématographique. Le texte littéraire de la *Recherche* n'est pas seulement une image pour un film en particulier qui en deviendrait le fac-similé remédiatisé. Il est une question posée au cinéma dans sa totalité : à la fois au *cinéma-en-tant-que-média* et au *cinéma-en-tant-que-forme-de-pensée*.

Il y aurait ainsi deux sortes de cinématisme, incarnées ici par les figures de Zola (cinématisme « direct ») et de Proust (cinématisme « indirect »). On trouve par ailleurs un exemple chez Eisenstein de ce cinématisme au second degré dans lequel Proust a beau jeu. Cet exemple se trouve dans la critique d'art qu'a pratiquée Diderot, mêlant conjointement l'écriture, le théâtre et le cinéma. Pour Eisenstein, Diderot critique d'art anticipe, de façon conceptuelle, un théâtre qui ne peut se réaliser que par son « descendant naturel » : le cinéma. « Diderot a parlé de cinéma », tel est le titre de l'article¹⁰. Voici l'exergue choisi pour ce texte, provenant des écrits sur le théâtre de l'auteur de *La religieuse* : « Imaginez-vous avoir devant vous un haut mur vous séparant du spectateur, et comportez-vous comme si jamais le rideau ne se levait ». Le cinématisme prend forme ici grâce à deux choses : l'anticipation et l'imagination ou, pour le dire autrement, l'avant-coup et la fable. Diderot confronte son lecteur à une étonnante série de visions : des *pré*-visions cinématographiques. L'auteur nous place devant une imagination théâtrale qui, pour réaliser son plein potentiel, doit transcender son propre médium, devenir autre, et atteindre la technique cinématographique. Le cinéma est ainsi le *modèle* de ce théâtre dit « du quatrième mur » (mise en scène « naturelle », jeu « réaliste » des acteurs, aucun aparté, pas de regard vers le public). Pour le dire autrement, le quatrième mur, au théâtre, ne peut qu'être une illusion, voire une impossibilité. Le cinéma, qu'il n'a pourtant pas pu expérimenter, devient alors l'instrument nécessaire pour mettre en œuvre l'intuition de Diderot sur ce théâtre du futur. Plusieurs nouveautés sont alors possibles, surtout en ce qui a trait au jeu de l'acteur (c'est même la différence essentielle entre le jeu théâtral et le jeu cinématographique) :

Et si l'on compare le jeu de nos meilleurs artistes de théâtre sur l'écran à celui d'acteurs de cinéma proprement dits comme Gary Cooper ou Henry Fonda, on voit surgir avec évidence la profonde différence entre le comportement des uns et des autres.

¹⁰ Sergei Eisenstein, « Diderot a parlé de cinéma » [1943], dans *Le mouvement de l'art*, op. cit., p. 77-96.

La règle « ne pas marcher, mais se pavaner », « ne pas parler, mais proclamer » est de mise sur scène. Et même les théâtres et les systèmes qui rejettent ces principes ne peuvent s'en libérer qu'à 50 %.

Pour le cinéma toutefois, semblable « technique », c'est une *catastrophe*.

Mais le cinématographe c'est justement le seul domaine où peuvent se réaliser les rêves de ceux qui déliraient à propos d'un « quatrième mur » irréalisable au théâtre¹¹.

L'imagination théâtrale diderotienne est, en soi, un « délire ». Elle ne peut s'actualiser ni matériellement ni historiquement. Pour ce faire, elle a besoin d'une autre logique, sans doute paradoxale : celle de la transmédiation. Avant l'arrivée du cinéma, le quatrième mur théâtral ne peut être qu'une production de l'esprit, une activité proprement créatrice de l'esprit orientée vers une production artistique encore à faire. Rétroactivement, le cinéma vient valider et donner sens à de telles intuitions. Si l'on accepte, avec ses excès, le cinématisme d'Eisenstein, ce n'est plus le cinéma qui doit se définir comme le fils naturel du théâtre, comme le veut l'expression courante à une certaine époque de « théâtre filmé », mais c'est le théâtre qui devient une sorte de « pré-cinéma » : un cinéma virtuel en voie d'actualisation.

Un tel cinématisme, comme c'était précédemment le cas avec Zola, n'est pas exactement celui de Proust, mais on ne peut pas nier les similitudes. Dire, comme le veut Eisenstein, qu'on ne peut comprendre le cinéma uniquement que par le cinéma, que le cinéma n'est pas un art fermé mais bien ouvert, c'est accepter la notion philosophique et esthétique du *déjà-présent*. Dans les critiques d'art de Diderot, le cinéma, pour le dire ainsi, était *déjà-là*. Avec un tel procédé, l'intuition a alors tout d'une découverte, d'une nouveauté en voie de concrétisation. Ce que cherche Eisenstein pourrait se définir comme une recherche historique de la coexistence essentielle (coexistence *ontologique*) de la nouveauté cinématographique. Dans le cas de Proust, cela reviendrait à dire que ses essais et articles, voire les passages plus « théoriques » de la *Recherche*, particulièrement lorsqu'il est question de l'art du roman, devraient plutôt se comprendre comme des considérations cinématographiques qui, par un malencontreux tour de l'histoire, se seraient égarées. Évidemment, cela n'est pas si simple. D'une part, parce que Proust est réellement un théoricien du roman, et que ses intuitions (sur l'action, le personnage, l'espace et le temps) ont été validées par l'évolution de l'histoire littéraire (principalement par les romanciers eux-mêmes : Sarraute, Robbe-Grillet, Sollers, Simon, Duras, Sartre, Morand...), ne serait-

¹¹ *Ibid.*, p. 87. L'auteur souligne.

ce que française. D'autre part, parce que Proust ne fait pas que théoriser le roman : il *fait* du roman, ce qui implique que ses intuitions (ses « délires » dirait Eisenstein) se réalisent d'emblée dans sa *propre* œuvre romanesque. Cette situation est différente de celle où Diderot, parlant en tant que critique du théâtre et du jeu des acteurs, préfigurait sans le savoir une certaine spécificité cinématographique, essentiellement impossible au théâtre. L'œuvre elle-même éclaire sa propre poétique mais, ce faisant, il n'est pas impossible que l'imagination de l'auteur déborde le fleuve romanesque pour aller fertiliser les terres de la vérité cinématographique, pour reprendre une expression de Walter Benjamin bien connue des proustiens.

Chez Proust, la forme-roman, dans sa théorie comme dans sa pratique, est alors à même de révéler des possibilités cinématographiques à venir. En dépit de tout paradoxe, il y aurait *compossibilité* entre l'esthétique proustienne et une certaine pensée propre au cinéma, en ce sens que la seconde, une fois pleinement réalisée, ne vient pas détruire ou affaiblir la première, tant s'en faut. Cela nous convie donc à considérer la forme romanesque de la *Recherche* comme une invitation à l'activité interprétative. Une forme peut donner naissance à une autre : même actualisée, la forme se comprend comme une invention en mouvement. En somme, les intuitions et les productions de l'esprit vont s'actualiser dans une forme qui, virtuellement, en contient une autre. L'invention proustienne se comprend comme une catégorie méthodologique d'une œuvre – dans notre cas, une œuvre cinématographique (à ne pas confondre avec un film en particulier) – toujours à faire. Ce processus est par ailleurs fondamental et explique l'adage eisensteinien selon lequel on ne définit pas nécessairement le cinéma que par le cinéma.

De notre lecture du roman, nous cherchons une vérité intersubjective, celle d'un Proust « cinéaste ». Or, et là est le paradoxe créateur de sens, nous ne pouvons en aucun temps savoir pour sûr ce que nous cherchons : ce sont les risques que comportent cette recherche du cinéma hors du cinéma. Du même coup, toute conclusion ne peut être que partielle, c'est-à-dire *exploratoire*. Mais d'exploration en exploration, de coup de sonde en coup de sonde, peut-être serons-nous en mesure de tracer un certain fil rouge, de découvrir certaines séries, d'autres figures symboliques. Il faudra ainsi être en mesure d'arriver au point où, entre Proust théoricien, Proust romancier et Proust « cinéaste », il n'y a non pas une différence de nature, mais une différence de lecture.

*

Système des images et des objets

L'image proustienne est sans doute ce qui explique le mieux les oscillations et les potentialités symboliques de la forme romanesque de la *Recherche*. Les images assurent la production du discours et des objets. Or, comme on l'a dit plus haut, l'image proustienne ne saurait être *en soi* une image cinématographique : il s'agit plutôt d'une image qui représente une *situation* pour le cinéma. Plus encore, dans le second mouvement de cette dialectique, le cinéma nous permettra de définir *ce que peut* l'image proustienne, ce dont elle est capable. Selon ce qui sera défendu ici, et surtout lors de notre deuxième chapitre, l'image proustienne et une certaine pensée propre au cinéma ne cessent de se heurter et de s'interpénétrer : elles se comprennent simultanément dans un même mouvement réflexif.

Il est nécessaire de penser « cinématographiquement » les images proustiennes d'*À la recherche du temps perdu* : faire voir cinématographiquement ces images à travers la formation esthétique, mais aussi spirituelle, d'un *regard*. Face au roman, nous devons être simultanément des lecteurs et des spectateurs, et ainsi faire des images proustiennes un double objet de connaissance, ou l'objet d'une connaissance plurielle. Sera du même coup nécessaire le déplacement des points de vue – littéraire et cinématographique – au cours d'une sorte de répétition ou de reprise intersubjective des images et de leurs objets. Une telle lecture ne peut qu'être, et il faut l'accepter, une interprétation anachronique du passé, puisqu'il est bien peu probable que l'« intention » de Proust (mais on sait que l'existence d'une telle chose est pour le moins ambiguë) ait été semblable à ce que nous tenterons de trouver dans son roman. Aucune étude des sources ou enquête génétique ne pourra nous offrir ce que nous cherchons, qui relève essentiellement de l'abstraction. Cela ne veut pas dire que nous renonçons à toute réflexion concrète, à toute emprise sur le réel. Certainement pas. S'intéresser à l'abstraction ne veut pas non plus dire qu'il faille faire table rase des autres formes de réalités. Le lecteur à la recherche de preuves et de démonstrations tangibles peut même garder espoir : Proust, contrairement à Diderot, est un

auteur contemporain de l'activité cinématographique, dont il a été un témoin privilégié de sa naissance.

Mais, jouant le jeu interprétatif propre aux démonstrations fictionnelles, nous demanderons toutefois au lecteur d'être sensible aux oppositions des deux « dialogues » du roman, comme si un second drame (celui des images cinématographiques) venait compléter le premier (celui des images littéraires). Les images proustiennes sont pour ainsi dire de purs signifiants : *le sens de l'image dépassera toujours l'image elle-même*. L'image c'est aussi ce qui se répète, si bien que la *Recherche* peut aisément se lire comme le roman des images, de la lanterne magique en ouverture jusqu'aux réminiscences du *Temps retrouvé* : images de la technique, images de la perception et du souvenir. Pour jouer à ce jeu de la vérité des images, il est important de comprendre que, pour continuer à trouver de nouveaux résultats, il est nécessaire de constamment modifier nos méthodes d'investigation. Cela explique par ailleurs la quantité non négligeable de théoriciens de l'image qui seront appelés au cours de ce texte. Encore une fois, on revient à ce constat que quelque chose d'autre que le cinéma est nécessaire pour expliquer le septième art et développer ses potentialités. Notre notion de l'image cinématographique ne peut se permettre d'être « fermée » : si l'objet que nous cherchons est en soi ouvert, les méthodes d'analyse et de recherche devront l'être tout autant, pour que la forme réponde au contenu, et inversement. Le constant déplacement du signifiant détermine les objets et les images dans leur être. Dans le même temps, on pourrait avancer, sans pour autant se restreindre à une telle approche, que le kaléidoscope des images est en quelque sorte l'inconscient du texte proustien, si l'on croit, avec Lacan, que l'inconscient c'est ce qui est habité par le signifiant. Cependant sans changer une ligne du texte, mais en modifiant le regard qu'on lui porte, on voit le texte proustien proposer de manière enveloppée une pensée cinématographique. La transformation des images romanesques en images cinématographiques relève ainsi d'une *parallaxe* (notion qui a émergé au XVI^e siècle, en philosophie, en astronomie et en optique¹²), c'est-à-dire d'une modification dans la position de celui qui regarde. Pour reprendre une formule très populaire au cours des années 1970, il s'agit du « devenir spectateur » du lecteur de la *Recherche*, devenir qui n'est possible que par une transmission de l'expérience, à commencer par l'expérience de lecture.

¹² Cf. Notre première « Intermission ».

Prenons pour exemple un passage qui a intéressé et intéresse toujours bon nombre de commentateurs du roman de Proust, au premier chef Claude Simon¹³. Il s'agit d'une scène où le héros-narrateur, à Balbec en compagnie de sa grand-mère, est au restaurant du Grand-Hôtel, donnant vue sur la mer, avec dans son assiette un curieux aliment qui provoque chez lui une singulière chaîne associative : « afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y était servi quelque vaste poisson, monstre marin qui au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer » (II, 54). Un tel moment du récit met en scène un certain nombre d'éléments importants. On remarque d'abord la particularité de la description littéraire, le transfert d'un objet et de sa perception : Baudelaire, la mer, le Temps (le temps comme figure allégorique), le poisson, la cathédrale. Ledit poisson, de sa qualité d'aliment, est au moins deux fois recadré : d'abord comme élément d'une histoire naturelle, puis comme objet esthétique et architectural. La description littéraire crée ainsi un système qui a pour but de dépasser la diégèse littéraire au profit de considérations philosophiques, de se « déterritorialiser », pour reprendre dans un autre contexte les mots de Deleuze et Guattari. De transfert en transfert s'ouvrent les dimensions du système.

On en vient à un point majeur : les images proustiennes sont avant tout des images temporelles : des images *temporalisées*. De telles images sont par ailleurs un avant-coup du *Temps comme forme* que le narrateur découvrira et commentera lors de ce qu'il est convenu d'appeler la « révélation finale » de la *Recherche*. Ouvrir l'image à la temporalité, ou injecter le temps organique dans l'image, est l'une des caractéristiques de l'écriture proustienne. L'image devient par là même une nouvelle catégorie d'invention, en ce sens que le rôle signifiant de la description s'ouvre sur la multiplicité et la polyphonie. La transformation du réel que présente une telle image est dotée d'une forte valeur conceptuelle. En d'autres mots, l'image ne peut plus seulement être comprise comme image

¹³ Claude Simon, « Le poisson cathédrale » [1980], dans *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 11-38.

littéraire, comme élément de la littérature. Proust crée, pour ainsi dire, un « en soi » de l'image : lieu et temps de toutes les images et de leur devenir, qu'il soit poétique, philosophique, architectural, cinématographique. L'auteur reconnaît ainsi une sorte de suprématie de l'image sur l'écriture, renversant le rapport habituel de la création littéraire.

Pour nous, la tâche sera donc de dégager l'événement « cinématographique » des images proustiennes, en accordant une grande importance à leur temporalisation. Les images de Proust, comme celles d'un réalisateur, construisent un système poétique, éthique et esthétique où la signification n'a de cesse de se répéter, et ainsi de rejouer sur un seul plan d'immanence le cinéma tout entier. Dans le même mouvement, le cinéma devient un principe privilégié d'individuation des images : les images proustiennes s'actualisent dans la « matrice cinéma ». Le cinéma est alors un pan de l'image proustienne mais, comme le petit mur jaune pour Bergotte devant le tableau de Vermeer, nous croyons qu'il peut s'agir d'un morceau *précieux*. La dimension cinématographique des images de la *Recherche* pourrait ainsi être comprise comme une sorte de « partie totale » (à l'instar de la « monade » leibnizienne) de l'esthétique du roman dans son entièreté. Un tel cinématisme transforme les images en théâtre où le roman et la pensée – la pensée romanesque – se jouent et s'expérimentent, d'une façon que l'on espère originale. Pourtant, et il faut bien le mentionner, les images proustiennes, même lorsqu'elles sont comprises comme des images « cinématographiques », ne peuvent que difficilement avoir pour dessein d'interpréter, sauf dans quelques cas d'exception, des films en particulier. Non, il s'agit davantage de tracer un certain trajet esthétique qui a pour but de jouer avec les frontières du septième art.

Proust est un écrivain polysémique : il aime, non pas superposer, mais faire coexister plusieurs grilles de lecture. De là vient peut-être la longueur caractéristique de ses phrases. La phrase proustienne idéale serait une phrase infinie et, plus encore, une phrase qui n'aurait à proprement parler ni début ni fin, une phrase que l'on pourrait lire dans tous les sens, analogue (ce qui ne veut pas nécessairement dire « semblable ») en cela aux « phrases-univers » de *Finnegans Wake*. Une autre des particularités propres au romancier est de concevoir le monde vu (par lui-même ou par son narrateur, ce qui les différencie des autres personnages du roman, à l'exception des personnages artistes ainsi qu'on le verra plus loin) comme un monde d'images : un monde encore à faire. C'est, croyons-nous, une des grandes réussites du roman, celle d'avoir su penser et écrire un monde « à géométrie

variable », qui génère ses propres transformations et ses propres nouveautés. De ce déséquilibre « cosmique » naissent des images et des signes – des images comprises en tant que signes – qui tendent vers le cinéma, c'est-à-dire qui ont littéralement besoin du cinéma pour être compris dans leur plein potentiel, au même titre que, mais dans le mouvement inverse, le cinéma a besoin de ces images et de ces signes pour s'expliquer et se définir. Le héros-narrateur du roman, ce « *je* » qui vaut aussi bien pour tous les lecteurs que pour personne en particulier, est ainsi le baromètre des changements cosmiques qui ne cessent de bousculer l'univers romanesque et qui, du même coup, font du roman un objet ouvert parce que perpétuellement non fini. Le projet de chaque lecteur consiste à *refaire* la *Recherche*, à relancer les dés du sens et de la signification. C'est ce que fait continuellement le narrateur dans ce que l'on pourrait appeler ses « expérimentations métaphysiques ».

Donnons un autre exemple, qui se trouve cette fois dans le roman parisien *Le côté de Guermantes*. Le narrateur découvre la mondanité, c'est-à-dire le monde des salons, espace-temps privilégié de la vitesse et des transmutations. Au salon de Mme de Villeparisis, il aura donc cette pensée :

parler de permanence de races rend inexactement l'impression que nous recevons des Juifs, des Grecs, des Persans, de tous ces peuples auxquels il vaut mieux laisser leur variété. Nous connaissons, par les peintures antiques, le visage des anciens Grecs, nous avons vu des Assyriens au fronton d'un palais de Suse. Or il nous semble, quand nous rencontrons dans le monde des Orientaux appartenant à tel ou tel groupe, être en présence de créatures que la puissance du spiritisme aurait fait apparaître. Nous ne connaissons qu'une image superficielle ; voici qu'elle a pris de la profondeur, qu'elle s'étend dans les trois dimensions, qu'elle bouge. La jeune dame grecque, fille d'un riche banquier, et à la mode en ce moment, a l'air d'une de ces figurantes qui, dans un ballet historique et esthétique à la fois, symbolisent, en chair et en os, l'art hellénique ; encore, au théâtre, la mise en scène banalise-t-elle ces images ; au contraire, le spectacle auquel l'entrée dans un salon d'une Turque, d'un Juif, nous fait assister, en animant les figures, les rend plus étranges, comme s'il s'agissait en effet d'être évoqués par un effort médiumnique. (II, 488-489)

Le réel se transforme en interrogation passionnée et se formule en images. Dans ses quatre dimensions dont la dernière est celle du temps, l'image est une description en forme de va-et-vient, une sorte de cérémonie où se joue et se rejoue l'entière de l'univers romanesque. Ici, l'image n'est plus le produit de l'écriture, elle est devenue production de pensée : une pensée qui, pour ainsi dire, serait non localisée, non classée, à savoir une pensée qu'il faudrait expérimenter soi-même pour en tester les potentialités.

On remarquera aussi que, dans la suite du passage, Proust a recours à la technique, et plus encore à la technique photographique, pour tenter de comprendre un tel phénomène dont il est à la fois le créateur et l'apprenti : « Il me semblait que si j'avais dans la lumière

du salon de Mme de Villeparisis pris des clichés d'après Bloch, ils eussent donné d'Israël cette même image, si troublante parce qu'elle ne paraît pas émaner de l'humanité, si décevante parce que tout de même elle ressemble trop à l'humanité, que nous montrent les photographies spirites. Il n'est pas, d'une façon plus générale, jusqu'à la nullité des propos tenus par les personnes au milieu desquelles nous vivons qui ne nous donne l'impression du surnaturel, dans notre pauvre monde de tous les jours où même un homme de génie de qui nous attendons, rassemblés comme autour d'une table tournante, le secret de l'infini, prononce seulement ces paroles – les mêmes qui venaient de sortir des lèvres de Bloch : "Qu'on fasse attention à mon chapeau haute forme" » (II, 489). Cet extrait nous fait voir que l'image proustienne oscille constamment entre deux pôles : entre la déception et la transcendance, le quotidien et le surnaturel. L'on pourrait par ailleurs argumenter, et on le fera, qu'il s'agit d'un problème éminemment cinématographique, en ce sens que l'image filmique, selon les époques, les mouvements et ceux qui la pensent, oscille elle aussi entre la plate copie du « réel » (si l'on accepte qu'une telle chose soit concevable) et la magie propre à une entière refonte du vu et du perçu : pour le dire autrement, entre Lumière et Méliès. Là est tout l'intérêt de la recherche d'un cinématisme proustien : trouver dans la profondeur de champ des images du roman un terrain de réflexion pour les images cinématographiques *à venir* mais qui, paradoxalement, étaient aussi *déjà présentes*. Il faut par là même s'intéresser au fonctionnement de la forme que Proust a su donner aux images qui habitent son roman tout en le transcendant, pour éclairer non pas *une* mais *des* vérités cinématographiques, *des* conditions de possibilités d'un *certain* art cinématographique.

Notre défi sera de proposer des modes de classement pour s'orienter dans les images du roman proustien. Dans le même temps, il faut concevoir que c'est souvent un objet, et plus particulièrement un *objet technique*, qui est utilisé par Proust comme vecteur d'images. Cette affirmation de Baudrillard sur le « plan technologique » ne peut pas s'appliquer à l'auteur de la *Recherche*, compte tenu de sa grande sensibilité face aux objets techniques et à leurs classes d'images : « nous sommes pratiquement inconscients dans la vie courante de la réalité technologique des objets. Pourtant cette abstraction est une réalité fondamentale : c'est elle qui gouverne les transformations radicales de l'environnement¹⁴ ». En effet, la *Recherche* ne cesse de souligner la réalité vécue de l'objet technique producteur

¹⁴ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1968], p. 9.

d'images, mais aussi d'affects, d'espaces et de temps. Le roman investit les différents objets qu'il met en scène pour en faire une sorte de système constitué de bifurcations. Or, il ne faudrait pas croire pour autant que tous les objets et que toutes les techniques qu'accueille le roman sont des préfigurations du cinématographe. Néanmoins, il n'est pas trop audacieux de croire que la mise en système des objets et des techniques procure, grâce à une lecture orientée du roman, des « semences de vérités » qui ne sont pas si éloignées des vérités cinématographiques que nous venons d'évoquer. C'est toute une vision du monde et de l'homme qui est comme réintégrée dans l'univers des objets producteurs d'images (de la photographie spirite des salons mondains au « poisson cathédrale » dans l'assiette du narrateur). La technique opère sur le monde en lui ajoutant de nouvelles dimensions ou, du moins, en éclairant des facettes qui seraient restées dans l'ombre. La technique est, pour le narrateur aussi bien que pour le lecteur, une focale qui amplifie la profondeur de champ du réel et de l'expérience. Discourir sur la problématique des objets techniques sera ainsi l'occasion de prolonger les intuitions, souvent vertigineuses, de Proust et de son narrateur. En bref, nous tenterons de montrer que les objets techniques – analogues en cela à l'art cinématographique – transforment l'espace-temps en matière malléable, ce qui procure à l'être une subjectivité nouvelle. Les objets techniques permettent une évasion dans l'espace, mais surtout une évasion dans le temps, ce qui a pour effet de transformer le sujet en spectateur du monde et en opérateur systématique des signes.

*

Le besoin de la fable

« Pour revenir à Albertine, je n'ai jamais connu de femmes douées plus qu'elle d'heureuses aptitudes au mensonge animé, coloré des teintes mêmes de la vie, si ce n'est une de ses amies – une de mes jeunes filles en fleurs aussi, rose comme Albertine, mais dont le profil irrégulier, creusé, puis proéminent à nouveau, ressemblait tout à fait à certaines grappes de fleurs roses dont j'ai oublié le nom et qui ont ainsi de longs et sinueux rentrants. Cette jeune fille était, au point de vue de la fable, supérieure à Albertine, car elle n'y mêlait aucun

des moments douloureux, des sous-entendus rageurs qui étaient fréquents chez mon amie. J'ai dit pourtant qu'elle était charmante quand elle inventait un récit qui ne laissait pas de place au doute, car on voyait alors devant soi la chose – pourtant imaginée – qu'elle disait, en se servant comme vue de sa parole. C'était ma vraie perception » (III, 696). Ce passage de *La prisonnière* souligne le point par lequel nous aimerions conclure cette ouverture, celui du *besoin de la fable*. Le mensonge, indiscernable en cela de l'histoire et de la fable, est quelque chose qu'il faut garder vivant (mensonge *animé*, dit Proust). Le mensonge doit s'inscrire dans la durée et, davantage, dans la durée créatrice. Comme le souligne bien Proust, le mensonge est ce par quoi il est possible de voir ce qui n'a pas de réalité tangible, c'est-à-dire ce que l'on ne pouvait qu'imaginer. Or, pour comprendre de telles affirmations, il faut tout de suite faire tomber un présupposé (ce qui est par ailleurs recommandé au lecteur qui s'aventurera plus avant dans cet ouvrage) : il n'y a pas de différence de nature entre ce qu'il est convenu d'appeler le vrai et le faux, seulement une différence de degré, et encore. Comme le dit bien Nietzsche, il faut mettre en question *la valeur de la vérité*, et du même coup *la valeur du faux*. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bel et bien d'une fable : deux fables, donc, mais aux orientations inverses.

On peut citer ici une subtilité que Vincent Descombes a su développer brillamment dès son premier ouvrage : « *l'énonciation d'un énoncé vrai n'est pas encore l'énonciation du vrai*¹⁵ ». En toute logique, le contraire se vaut aussi : l'énonciation d'un énoncé reconnu comme « faux » n'est pas encore l'énonciation du faux. Ce faisant, lorsque nous parlons de Proust comme d'un « cinéaste », il va de soi qu'une telle idée (Proust *est* cinéaste) sera d'emblée rejetée. Là est peut-être le rôle des guillemets : non pas « Proust *est* cinéaste », mais « Proust *en tant que* "cinéaste" ». Ce « en tant que », c'est la logique de la fable, la condition génétique de l'énonciation du vrai – ou, du moins, de certaines vérités, comme nous l'avons souligné plus haut – qui passe par l'imagination et, n'ayons pas peur de le dire, par le faux : par le faux comme puissance fabulatrice. Mais, on le sait, ce qui est d'emblée perçu comme faux peut rétroactivement être perçu comme vrai. C'est d'ailleurs ce que Bergson (cf. le premier texte de *La pensée et le mouvant*) nomme « le mouvement rétrograde du vrai », c'est-à-dire représenter sur un seul et même plan à la fois le passé, le présent et le futur. On comprend alors qu'il est possible, malgré le paradoxe, de *considérer*

¹⁵ Vincent Descombes, *L'inconscient malgré lui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004 [1977], p. 10. L'auteur souligne.

le faux comme condition d'énonciation du vrai, et ce, grâce à la nature créatrice de la fable. Encore une fois, répétons-le, pour dire quelque chose de vrai (immédiatement ou rétroactivement), il n'est en rien nécessaire de tomber dans le cercle vicieux de l'exclusion : la possibilité de vérité que sous-tend l'expression « Proust "cinéaste" » ne supprime en rien l'existence de Proust romancier, la seconde étant même nécessaire à la première. C'est bien parce que Proust est romancier que l'on peut se permettre de fabuler sur la teneur symbolique de Proust « cinéaste ». Les choses cachées – et révélées par une fable – recèlent bien souvent les vérités les plus précieuses qui ne sauraient pourtant s'opposer à ce qui était déjà sous le soleil : elles viennent au contraire le « repotentialiser ». Et la fable, qui elle aussi doit avoir une histoire, n'est elle-même qu'une sorte d'inconscient : celui de la vérité du sujet. Mieux, d'une intersubjectivité : d'une part la subjectivité de l'auteur, d'autre part celle du lecteur. La fable intersubjective permet ainsi de mettre au jour un paradoxe, qui est aussi un défi pour la pensée : le paradoxe des pensées dont le sujet ignore la présence en lui.

Il ne faudrait pas pour autant croire qu'une telle démarche, aussi bien en critique littéraire, philosophique que cinématographique, est radicalement nouvelle. La fable critique, si l'on y pense un instant, possède une généalogie qui lui permet de remonter au moins jusqu'à Platon et ses « dialogues » philosophiques. Beaucoup plus près de nous, on peut souligner le travail de Marc Escola, particulièrement avec *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, de Stanley Fish ou encore d'Yves Citton¹⁶, si ce n'est pas toute l'œuvre de Pierre Bayard avec sa « critique d'intervention ». Pour ce qui est des études proustiennes, il y a entre autres le travail de Jacques Géraud, avec *Proustites* et *Petits proustillants*¹⁷. Or, avant d'aller plus avant dans la nécessité de la fable pour notre démarche, il faudrait sans doute donner quelques exemples concrets de cette méthode. On en choisira deux, le second portant d'ailleurs sur l'œuvre de Proust. Le premier exemple

¹⁶ Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Imaginaire du texte », 2003, 251 p. ; Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1980, 394 p. ; Yves Citton, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 378 p.

¹⁷ Jacques Géraud, *Proustites*, Paris, P.O.L., 1991, 101 p. ; Jacques Géraud, *Petits proustillants*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 245 p.

pourrait très bien être celui de Peter Szendy¹⁸, avec ses « filosofictions » et son « exotisme cosmique ». Ce que propose Szendy, à l'aide d'un recadrage des écrits de Schmitt et de Kant, c'est une « épopée interplanétaire vers des espaces extraterrestres encore inexplorés ». L'altérité extraterrestre, si l'on accepte son existence, peut être déchiffrée par une (re)lecture des travaux des deux philosophes allemands, particulièrement ceux de l'auteur de *La critique de la faculté de juger*, ce qui revient à « imaginer un autre casting [pour] poser autrement la question extraterrestre¹⁹ ». Kant construirait sa pensée philosophique par des fictions, par des *sciences-fictions* ajoute Szendy. Pour comprendre l'homme, il faut se questionner sur l'Autre, d'où l'arrivée peut-être surprenante, mais tout à fait logique si l'on y réfléchit, des extraterrestres en tant que figures par excellence de l'altérité. Dans ses fictions philosophiques, Kant propose nombre de spéculations, entre autres sur la vie extraterrestre, qui, aujourd'hui, seraient plus actuelles que jamais. On acceptant l'anachronie, Szendy tentera alors de lire notre avenir chez Kant, surtout lorsque ce dernier accepte de jouer le jeu de la fiction philosophique. Spéculer sur notre avenir, certes, mais aussi voir les films de science-fiction avec un regard kantien, plus encore, comme si Kant en avait été le « scénariste ». Cela souligne par ailleurs un point sur lequel nous aurons à revenir dans quelques instants, à savoir que toute « lecture » n'a d'autre choix que d'être fictionnelle, d'accepter sa nature de fable, ce que Szendy souligne ici avec sa démarche aussi audacieuse que ludique. La *philosofiction* – celle de Kant comme celle de Szendy – doit ainsi être comprise comme ouverture, mais aussi comme limite : il s'agit bien d'un accès imaginaire (fabulé) à l'autre, mais sans connaissance « réelle » de l'autre. C'est le paradoxe de la connaissance, tel que montré par Kierkegaard à la suite de Socrate, à savoir « qu'il est impossible à un homme de chercher ce qu'il sait et tout aussi impossible de chercher ce qu'il ne sait pas ; car ce qu'il sait, il ne peut le chercher puisqu'il le sait, et ce qu'il ne sait pas, il ne peut le chercher, car il ne sait pas ce qu'il doit chercher²⁰ ». La fable répond alors à de telles impossibilités, et elle les transcende : c'est ainsi qu'elle devient un moyen de connaissance.

¹⁸ Peter Szendy, *Kant chez les extraterrestres. Filosofictions cosmopolitiques*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, 157 p.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ Søren Kierkegaard, *Les miettes philosophiques* [1844], traduction de Paul Petit, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1967, p. 39.

Notre second exemple se trouve dans le récent ouvrage de Pierre Cassou-Noguès, *Lire le cerveau. Neuro/science/fiction*²¹. Pour l'auteur, la fiction, peu importe sa forme, doit se comprendre comme une création de possibles qui sont autant d'idées que la philosophie pourra reprendre et développer. Plus encore, tout texte philosophique est rythmé par des microfictions, des petites fables qui viennent injecter du possible dans la pensée et donner un second souffle à l'écriture : le verre d'eau sucrée de Bergson, le morceau de cire de Descartes, le cristal de sel de Hegel... les extraterrestres de Kant. Pour « lire le cerveau », il faut ainsi un dispositif imaginaire et fabulé : « l'appareil dont on a besoin pour un travail philosophique est imaginaire et prend sa réalité dans la fiction²² ». La fiction est alors à la fois l'objet de la connaissance et une technique du savoir : une fin et un moyen. Dans le même temps, la philosophie doit se mesurer aux possibles fictionnels, grâce à une dialectique entre la pensée et l'imagination. La fiction peut développer des dispositifs expérimentaux, mettre en scène le laboratoire de la pensée. Ainsi comprise, l'activité critique (philosophique ou autre) ne cherche pas, à proprement parler, la vérité : elle vise plutôt à raconter de nouvelles fables dont elle pourra extraire des concepts, par exemple en faisant de Proust un « cinéaste ». L'auteur de la *Recherche* est justement présent dans *Lire le cerveau*. Cassou-Noguès se livre en fait à une sorte de réécriture de passages de *La prisonnière* où il est question de la jalousie du narrateur à l'égard d'Albertine, sa belle « captive ». Le narrateur, dans cette fiction au second degré, que l'on sait doté d'une sensibilité et d'une imagination hors du commun, a maintenant un nouvel avantage pour décoder les pensées de l'aimé : il possède un lecteur de cerveau, un petit objet portatif qui lui permet de « lire » le cerveau de la jeune fille. De romancier en devenir, le narrateur acquiert pour ainsi dire le statut de « neurologue ». Cassou-Noguès, en citant des passages de *La prisonnière*, recontextualisés dans ce cadre de science-fiction, crée alors un effet de friction pour le moins particulier. Le texte de Proust, dans l'optique où son narrateur serait armé d'un lecteur de cerveau, gagne une signification nouvelle. Le dispositif orchestré par Cassou-Noguès montre bien que la fable est une technique du savoir qui force l'intelligence à se dépasser elle-même tout en soulignant le côté statique de l'opposition entre le vrai et le faux.

²¹ Pierre Cassou-Noguès, *Lire le cerveau. Neuro/science/fiction*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012, 191 p.

²² *Ibid.*, p. 29.



They Live (John Carpenter, 1988)

John Nada découvre une paire très spéciale de lunettes fumées : elles lui font voir à travers les apparences du réel. Il prend conscience de l'idéologie « derrière » les choses. Le film reprend le motif de Invasion of the Body Snatchers (Don Siegel, 1956), où des extraterrestres prennent possession de la Terre en occupant les corps de leurs victimes et en se faisant passer pour des humains. Dans ce monde d'apparences, il faut un instrument pour interpréter la réalité.

On voit donc à quel point est poreuse la frontière entre, d'une part, la « théorie » (sur le réel) et, d'autre part, la « critique » (de cette théorie). Ce constat est aussi vrai en littérature qu'en philosophie, mais il paraît accentué lorsqu'il est question de cinéma. Écrire sur un film – c'est-à-dire utiliser l'écriture pour manipuler un « objet » qui, lui, n'est pas né de l'écrit – convoque nécessairement la dimension autoréflexive de la pensée. L'écriture doit, minimalement, mettre en scène le film ou le mouvement cinématographique, tout en proposant un discours sur cette mise en scène. Écrire sur le cinéma appelle d'emblée une rencontre, ou plutôt une coexistence, des disciplines : un tissage des différentes fables. Le critère d'interprétation n'est pas à trouver seulement dans le film, chez son réalisateur ou dans l'esthétique cinématographique : on le trouve aussi, et surtout, dans l'écriture même de celui qui pense le cinéma. Écrire sur le cinéma demande ainsi d'être le propre spectateur de son texte, d'en vivre la fable tout en la racontant. Pour reprendre la formule de Kojève, en écrivant sur le cinéma, il faut parler non seulement de ce dont on parle, mais aussi du fait que nous en parlons et que c'est justement nous qui en parlons. Une telle remarque est d'autant plus vraie lorsqu'il est question d'une vérité virtuelle comme peut l'être Proust « cinéaste ».

Le lecteur aura sans doute remarqué que nous empruntons certaines idées à *La fable cinématographique* de Jacques Rancière, et c'est là-dessus que nous terminerons cette

ouverture théorique et fictionnelle²³. Ce dernier écrit, au début de son texte, cette remarque sur laquelle on reviendra à l'instant :

Les théoriciens n'ont pas manqué qui ont voulu établir l'art des images mobiles sur la base solide de ses moyens propres. Mais les moyens propres de la machine analogique d'hier et de la machine numérique d'aujourd'hui se sont montrés également propres à filmer les épreuves amoureuses ou les danses de formes abstraites. C'est seulement au nom d'une idée de l'art que l'on peut poser le rapport d'un dispositif technique à tel ou tel type de fable. *Cinéma*, comme *peinture* ou *littérature*, n'est pas simplement le nom d'un art dont les procédures se déduiraient de sa matière et de son dispositif technique propres. Il est, comme eux, le nom de l'art, dont la signification traverse les frontières des arts²⁴.

Le « cinéma », selon ce que nous dit Rancière, est le moule d'une idée que tout un chacun devra remplir avec sa propre subjectivité et ses propres intuitions : le cinéma est une fable à faire. Et écrire sur le cinéma : une *autre* fable, un dédoublement ontologique. Dans le cas qui nous intéresse, un tel postulat ne peut que se complexifier. Nous ne savons pas ce qu'est le « cinéma » de Proust, si bien qu'une telle idée doit rester une fable. Pour comprendre cette fable, il faut dans le même temps imaginer et recomposer une certaine forme cinématographique grâce à ce que nous apprend notre lecture de la *Recherche* : c'est le va-et-vient dialectique sur lequel nous avons déjà insisté. Or, cette oscillation fabulée se double d'une autre fiction, celle de l'écriture. Non seulement écrivons-nous sur le cinéma mais, plus encore, nous écrivons sur un cinéma doublement fictionnel, duquel il faudra tout de même accepter la réalité. Pour tout dire, nous acceptons le cinématisme eisensteinien et la fable intersubjective de Rancière, voire nous les multiplions, ce qui peut se résumer en cette seule formule : *on ne peut expliquer le cinéma par le cinéma, pas plus que Proust n'explique Proust*. Ces deux impossibilités, formant une situation que l'on espère stimulante pour la pensée, devront coexister sur la surface de fiction que constituent, pour le lecteur, les pages de cette fable.

²³ Il n'est sans doute pas trop tard pour dire au lecteur que cette dite section, notre « ouverture », n'est pas exactement un avant-propos, pas plus qu'elle ne doit se lire comme une postface qui se serait égarée. Les remarques que nous y avons trouvées ne sauraient être ni introductives ni conclusives : ce sont des remarques médianes, qui peuvent être lues à n'importe quel moment du parcours fictionnel que nous proposons à qui voudra bien s'y risquer. C'est dans la prochaine section, le « prologue », que se trouve, s'il faut l'appeler ainsi, notre introduction. Pour terminer cette note, on nous permettra une dernière précision méthodologique, cette fois par rapport aux trois chapitres de ce texte : nous avons préféré les nommer « plans-séquences », en ce sens que, malgré leurs divisions apparentes (sections, sous-sections, etc.), nous croyons que tout ce qui s'y trouve doit se comprendre sur la même surface, qu'il n'y a aucune différence de nature entre ces éléments, bref, que tout doit être pensé sur le même plan, *en* un seul plan.

²⁴ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001, p. 11. L'auteur souligne.

PROLOGUE

Proust « cinéaste »

Quelquefois l'avenir habite en nous sans que nous le sachions.

— Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*

Comment définir l'ouverture d'*À la recherche du temps perdu*, cette curieuse « entrée » offerte par Proust à son lecteur, telle une sorte de deuxième scène sur laquelle la pièce est d'abord jouée en pantomime, enveloppée dans le tournoiement entre l'ombre et la lumière, matrice où tout paraît déjà donné, mais où rien pourtant n'arrive ? D'entrée de jeu, le texte devient comme fou, la philosophie du roman devient une cinétique de la vérité en clair-obscur.

Nous sommes ainsi confrontés à un « *je* » insomniaque qui, toutefois, ne peut être associé *stricto sensu* à celui du héros, du narrateur voire de l'auteur de l'œuvre. Il s'agit d'un autre narrateur, monté en puissance, car, comme a pu le souligner Serge Doubrovsky, « [s]i focalisation il y a, elle est de nature particulière », entendant par là que jamais « les trois mille pages à venir ne sauraient déborder l'espace scriptural ainsi ouvert ; elles y sont, au contraire, inscrites, contenues, enfermées d'avance²⁵ ». Sans pour autant en faire une pure transcendance, ce n'est pas trop s'avancer que d'affirmer qu'il s'agit d'un « *je* » anhistorique, à savoir que l'on ne peut le replacer sans faux raccord au sein du récit que constituera le roman, comme c'est le cas, mais à un degré de puissance moins élevé, avec la séquence chronologiquement non situable de la madeleine. Faux raccord pour un faux départ, car tout indique que la véritable recherche du temps perdu devrait commencer par ce passage, que l'on trouvera quelques pages « trop tard », c'est-à-dire : « À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations » (I, 9).

À l'inverse de « Combray », l'ouverture réelle est aussi énigmatique qu'une fable métaphysique, sorte de discours de la méthode proustienne où s'éclaireraient naturellement

²⁵ Serge Doubrovsky, « Corps du texte/texte du corps », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives Critiques), 1988 [1982], p. 47.

les qualités de son style ou, comme préférerait sûrement le dire Proust lui-même qui pense son roman en termes optiques, les particularités de sa *vision*, à commencer par celle-ci, pour le moins surprenante si on prend le temps de bien la lire : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage », comme si se manifestaient « les pensées d'une existence antérieure » (I, 3). Et, le plus étrange, c'est qu'il nous faut croire les paroles de ce « *je* » à la fois insomniaque et rêveur, puisqu'il peut faire, par des voies encore impénétrables pour nous, une véritable conquête de l'ubiquité, en cela qu'il « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (I, 5). Ainsi, le « kaléidoscope de l'obscurité » fait d'abord apparaître les images d'une « vie primitive », celle des « terreurs enfantines » du « *je* » de la fable d'ouverture, évoquant, dit-il, « celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour – date pour moi d'une ère nouvelle – où on les avait coupées » (I, 4). Bien vite, le rang des images va se mêler, le pseudo-rêveur – cet être extratemporel construit par Proust dès les premières lignes de son roman, voyageant sur un « fauteuil magique [qui] le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace » (I, 5) – deviendra complètement opérationnel, se déplaçant à son aise à travers la topologie de sa mémoire, arrivant même à créer des *souvenirs du futur*.

Le discours par lequel s'ouvre la *Recherche* nous fait par ailleurs comprendre la fascination, voire l'effroi, qu'est à même de produire la méthode proustienne, et cela avant que le lecteur ne puisse l'expérimenter au cours du roman, comme le dit bien le narrateur, qui, simultanément, est et n'est pas encore celui de l'œuvre à venir : « je ne savais même pas au premier instant qui j'étais [...] ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul » (I, 5). C'est précisément l'art du roman proustien qui nous est ici donné d'entrée de jeu, à savoir celui d'être un instrument, une machine à voyager dans le temps à l'état pur créant d'un même coup une nouvelle forme de sociabilité, certes imaginaire, ainsi qu'un rapport inédit à notre « *moi* ». « [J]e passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi » (I, 5-6), dira encore le narrateur de la fable d'ouverture, curieux prologue aux

assonances quasi surréalistes qui pourrait également être lu comme une *méthode d'existence*. Mais revenons aux souvenirs du futur, puisque Proust semble avoir eu l'ambition de créer dès les premières pages de son roman un nouveau mode d'écriture, celui du passé ultérieur, à savoir ces lieux dans lesquels le narrateur *aurait pu* habiter, tels qu'il les évoque plus haut.

La pensée du narrateur, dit-il, « hésitait au seuil des temps et des formes » (I, 6). Aussi peut-il bien être « à la campagne chez [son] grand-père, mort depuis bien des années » (*id.*), ou encore, « dans [sa] chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne » (I, 6-7). Qui plus est, le souvenir n'arrive pas à lui dénoué d'affects voire de valeurs, car, ajoute le narrateur : « C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil ; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit » (I, 7). Or, dans cette introspection créatrice, alors que le branle est donné à la mémoire, le « *je* » énonciateur de la fable d'ouverture dira pour conclure : « je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté » (I, 9). Ensuite, c'est le début du roman.

Or, on sait que cette Mme de Saint-Loup est en fait Gilberte Swann, fille de Charles Swann et d'Odette de Crécy, elle qui, après la mort de son mari deviendra Mme de Forcheville, ce qui permettra à Gilberte de changer son nom juif pour un nom français et, par après, d'épouser Robert de Saint-Loup, neveu d'Oriane de Guermantes, alors que ces mêmes Guermantes, en bons aristocrates, n'auraient jamais accepté de recevoir la petite Gilberte Swann, compte tenu du passé tumultueux et peu avouable de sa mère, ancienne « cocotte ». C'est tout un roman qui est contenu dans cette évocation de « Mme de Saint-Loup » qui, dès l'ouverture, enveloppe tout son futur. Ce souvenir du passé est, simultanément, celui d'un moment à venir ; plus encore, une projection qui ne pourra arriver sans basculer l'économie totale du roman. Tout se passe alors comme si le nom avait un inconscient, qu'un drame se joue derrière lui, et dont l'action sera à interpréter par le narrateur lors de son parcours mondain afin de (re)devenir un matériau romanesque.

Si on dit souvent, et avec raison, que la *Recherche* est un récit circulaire, étant donné qu'à la fin du livre le narrateur dévoile le secret du roman qu'il tente d'écrire depuis toujours en faisant comprendre à son lecteur que ce roman sera celui qu'il vient de parcourir, on peut aussi retrouver cette circularité dès les premières pages de l'œuvre. Il s'agit d'un passage riche en émotions qui n'a cessé d'interpeller les critiques, d'où à titre d'exemple cette série de questions que l'on voit chez Gaëtan Picon : « Faut-il croire que cette autorité toute nouvelle vienne d'une soudaine clairvoyance qui donnerait au narrateur la connaissance anticipée de l'œuvre à venir [...] ? Si Proust vient de découvrir sa propre voix, est-ce pour savoir enfin ce qu'il a à nous dire ? N'a-t-il pas affirmé lui-même [...] qu'une œuvre n'est pas quelque chose que l'on invente, mais que l'on découvre, toute faite en soi-même [...] ? Et ne sait-il pas fort bien où il nous mène lui qui [...], au cours de son récit, fait allusion aux développements ultérieurs²⁶ ? ». Prémonitions du passé ? Souvenirs du futur ? On comprend toutefois que la critique ne peut pas éloigner cette mise à mal de la temporalité, non pas que Proust ne remplace la linéarité du temps classique par une sorte de verticalité – le temps comme souverain bien –, mais plutôt par une circularité romanesque toute créatrice, déployant, tordant et retordant les lieux, les êtres, les formes et les figures. Pierre Bayard, faisant de Proust un des principaux protagonistes de son *Demain est écrit*, a pu dire qu'« il s'agit ici de décrire quelque chose qui est déjà survenu, et c'est donc d'un *passé à venir* qu'il s'agit, non de ce futur auquel s'intéresse la prédiction²⁷ ». C'est alors, avance-t-il également, toute la notion d'événement chez Proust qui demande à être repensée, c'est-à-dire « des événements plus vastes que les moments où ils ont lieu, et qui, ne pouvant y tenir tout entiers, débordent de tous côtés », illustrant une curieuse dimension de « l'avant-coup²⁸ ». Nous habitons le temps aussi bien que le temps habite et circule librement en nous. Il n'y a plus d'avant et d'après.

*

Or, le lecteur attentif sera également sensible aux formes et aux dispositifs qui rendent possible cette nouvelle conception de la chronologie, pilier de la philosophie proustienne du

²⁶ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1995 [1963], p. 43.

²⁷ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 118.

²⁸ *Id.*

roman. Nous en avons déjà glissé un mot, il s'agit d'un jeu en clair-obscur entre l'ombre et la lumière, répondant à celui entre le songe et l'éveil où, pour tout dire, Proust ouvre son roman à l'aide de singulières *illuminations*. C'est d'abord la bougie qui s'éteint pour faire place à des sources de lumière moins naturelles, pour répondre à cette « obscurité [...] vraiment obscure » (I, 3). Suit la rencontre avec une « lampe étrangère », au hasard des routes, des trains et des gares : « j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour » (I, 3-4), dira en effet le narrateur au cours de son dérèglement sensori-moteur. Puis, entendant les domestiques, voyant quelque « raie de jour », il pense que c'est le matin, alors qu'il vient tout juste d'être minuit ; la raie de jour disparaît, alors qu'« on vient d'éteindre le gaz ». Mais la nuit de feu est loin d'être terminée, le « kaléidoscope de l'obscurité » (Proust pense-t-il à « la toile des ténèbres » qu'il a pu lire chez Baudelaire ?) permettant une nouvelle « lueur [...] de conscience » (I, 4). L'immobilité des choses, dit Proust, ne serait due qu'à celle de notre esprit, immobilité qui ne touche certes pas son narrateur expérimentant les puissances du temps, éclairant et tournoyant « l'obscurité, les choses, les pays, les années ». On trouve alors une « veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne, suspendue au plafond par des chaînettes », ainsi qu'une « cheminée en marbre de Sienne » (I, 6). Par après, ce seront des « reflets rouges [...] sur le vitrage de [sa] fenêtre » qui occuperont le narrateur, avant le « clair de lune » et les « feux de la lampe », « évocations tournoyantes et confuses », avant que n'arrive cette curieuse analogie où le « je » de la fable quasi psychotique énonce ceci : « ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope » (I, 7). Mais n'est-ce pas Proust, maniant le kinétoscope de l'écriture, qui offre ici à son lecteur une série de positions de son personnage, naissant dans le roman alors même qu'il sort de l'obscurité ? Aux pattes du cheval lors de son galop, feront suite les « longues rêveries » des chambres habitées, rendant du même coup possible l'une des plus

longues phrases de la *Recherche*, où le mouvement spatial se subordonne au temps créateur de notre kinéscope intérieur, lui-même pris dans le kaléidoscope de l'obscurité :

chambres d'hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châte, le bord du lit, et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment ; où, par un temps glacial le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre), et où, le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques, aérée de souffles qui nous rafraîchissent la figure et viennent des angles, des parties voisines de la fenêtre ou éloignées du foyer, et qui se sont refroidies ; – chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entrouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon ; – parfois la chambre Louis xvi, si gaie que même le premier soir je n'y avais pas été trop malheureux et où les colonnettes qui soutenaient légèrement le plafond s'écartaient avec tant de grâce pour montrer et réserver la place du lit ; parfois au contraire celle, petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d'acajou, où dès la première seconde j'avais été intoxiqué moralement par l'odeur inconnue du vétiver, convaincu de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n'eusse pas été là ; – où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaire, barrant obliquement un des angles de la pièce, se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'était pas prévu ; – où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant : jusqu'à ce que l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l'odeur du vétiver et notablement diminué la hauteur apparente du plafond. (I, 7-8)

À ces chambres particulières s'ajoutera celle du narrateur, devenu ou redevenu enfant, à Combray, pour (re)commencer le roman à proprement parler. Cette phrase – prototype du style proustien, mêlant continuité et discontinuité – des chambres habitées est assujettie à l'espace mental du kinéscope, dispositif pré-cinématographique inventé en 1888 par Thomas Edison (à la suite, il faut le dire, de sa rencontre avec Émile Reynaud, lui-même inventeur du praxinoscope, lors de l'Exposition universelle de Paris), repris et développé par d'un côté les frères Lumière et, de l'autre, par Méliès. L'écrivain laisse sa marque, avec cette phrase comparable aux plus célèbres de Vinteuil, en ce sens que, si un certain moment de la sonate peut être l'hymne national de l'amour entre Swann et Odette ou du narrateur pour Albertine, ce passage du prologue vaut pour tout le roman. Or, selon notre hypothèse, cet espace mental « kinéscopique » nous permet tout autant d'actualiser le potentiel visuel et, plus encore, cinématographique de l'œuvre proustienne, faisant de son auteur une sorte

bien spéciale de *cinéaste en puissance*. Proust « cinéaste » ? C'est ce que l'on tentera de défendre et d'expérimenter.

Défendre, certes, mais contre qui ? Plusieurs le savent déjà : contre Proust lui-même. « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats » (IV, 467-468), dira le narrateur du *Temps retrouvé*, en pleine révélation mystique, avant d'ajouter ce célèbre fragment qui ne peut être pris à la légère : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents » (IV, 468). « Mais il y avait plus », écrit Proust à la même page, à savoir que « [s]i la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le “style”, la “littérature” qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité ? ». À n'en point douter, non. Et loin d'en arriver à la conclusion que le style et la littérature sont des « hors-d'œuvre », voire hors de l'œuvre, chez Proust c'est – à première vue – le cinéma qui paraît hors jeu. Pourtant, comment se fait-il que la rêverie sur les chambres lors d'une insomnie aux résonances métaphysiques, rapport privilégié entre les sensations et les souvenirs s'il en est un, soit comparée à un effet de kinétoscope ? De surcroît, comme le note Julia Kristeva dans *Le temps sensible*²⁹, sur une dactylographie de cette page on lit non pas « kinétoscope », mais « cinématographe ». Espace essentiel, le kinétoscope, de concert avec le kaléidoscope et le cinématographe, incarne une chambre à part, matrice de tous les lieux possibles, connus ou à connaître, sans oublier toute l'économie des affects qui s'y joue. Il y a un paradoxe dans tout cela, et c'est le moins que l'on puisse dire.

C'est que ces dispositifs sont emblématiques de l'instabilité perpétuelle et du constant changement de points de vue qui caractérisent l'image proustienne de la pensée, elle-même héritière du temps circulaire dont on a déjà donné quelques exemples. Il est ici

²⁹ Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 [1994], p. 485, note 1.

question, on ne peut le nier, d'*illusion d'optique*, ce qui, chez Proust, devient un jeu avec le réel apte à créer un sens nouveau au moyen d'analogies originales. La créativité du rêveur éveillé pris dans le défilé cinématographique de ses pensées et de ses désirs n'est alors pas sans rappeler l'art pictural d'Elstir dont la peinture d'erreurs se retrouvera aussi au cœur de l'art romanesque que pratiquera le héros-narrateur et, par métonymie, Proust lui-même : « Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler » (II, 194). Elstir, dit Vincent Descombes, « joue dans la *Recherche* ce rôle d'un artiste qui a trouvé le moyen de représenter l'expérience », ce qui implique que le narrateur, à son tour, devra « utiliser les mots de façon différente s'il veut parler de l'*expérience* des choses, de l'*impression* qu'elles font, plutôt que de ces choses elles-mêmes³⁰ ». Cela fait de la *Recherche* non pas un texte dogmatique ayant pour but avoué de communiquer une pensée unique, mais, bien plus, « une sorte d'instrument pour penser³¹ », penser le réel, l'art, l'amour, la mondanité, les sensations et les souvenirs. En un mot, la vie.

La relation du narrateur avec Albertine est un cas exemplaire de cette peinture d'erreurs, coloriant ici la grande fresque de l'amour jaloux. Mais qu'est donc le jaloux sinon celui qui s'empresse de décoder les signes qui s'offrent à lui afin de découvrir un autre monde pour tenter, ne serait-ce qu'un moment, de calmer son délire d'interprétation amoureuse ? Aussi, il n'y a pas dans la *Recherche* qu'une seule, mais bien plusieurs « Albertine », évocations confuses comparables à celles qui peuplent la chambre du dormeur en ouverture, si bien que le narrateur d'*Albertine disparue* en arrivera à penser que « ce fut surtout ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertine, qui était son seul mode d'existence en moi. Des moments revinrent où elle n'avait été que bonne, ou intelligente, ou sérieuse, ou même aimant plus que tout les sports. Et ce fractionnement, n'était-il pas au fond juste qu'il me calmât ? » (IV, 110). Perdre une Albertine permet au narrateur d'en retrouver dix. Or, la suite du passage est capitale, car elle amène un autre dispositif visuel de la peinture d'erreurs, répondant aux kinétoscope,

³⁰ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2009 [1987], p. 281. L'auteur souligne.

³¹ *Ibid.*, p. 292.

kaléidoscope et cinématographe que nous avons déjà rencontrés. « Car s'il n'était pas en lui-même quelque chose de réel, s'il tenait à la forme successive des heures où elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire, comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés, ne représentait-il pas à sa manière une vérité bien objective celle-là, que chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes qui n'ont pas toutes la même valeur morale », nous livre également le narrateur, avant de conclure que « si l'Albertine vicieuse avait existé, cela n'empêchait pas qu'il y en eût eu d'autres, [par exemple] celle qui aimait à causer avec moi de Saint-Simon dans sa chambre » (*id.*). On doit comprendre que, dans cet univers proustien, les instruments d'optique vont de pair avec les erreurs optiques et valent pour ces erreurs de jugement qui sont le propre de l'existence, ces dernières ouvrant la voie à une intuition toute créatrice allant au-delà de l'intelligence et du sens commun. Bref, on n'appréhende l'autre et le monde qu'à travers ses illusions, chacun à travers sa lorgnette au verre déformant.

*

« Ainsi ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas ; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus ». Et Proust par suite d'ajouter que, « [p]ourtant, quelques déceptions inévitables qu'elle doive apporter, cette démarche vers ce qu'on n'a qu'entrevu, ce qu'on a eu le loisir d'imaginer, cette démarche est la seule qui soit saine pour les sens, qui y entretienne l'appétit. De quel morne ennui est empreinte la vie des gens qui par paresse ou timidité, se rendent directement en voiture chez des amis qu'ils ont connus sans avoir d'abord rêvé d'eux, sans jamais oser sur le parcours s'arrêter auprès de ce qu'ils désirent » (II, 229). Or, quelle est donc cette démarche, sinon celle expérimentée par le narrateur lors de l'ouverture de la *Recherche*, virevoltant au cœur de ses souvenirs pour finir par atteindre

un degré d'expression à la puissance maximale, point d'ancrage qui n'est pas *a priori* dans le monde mais en nous, dans notre « moi profond », c'est-à-dire dans le Temps comme quatrième dimension dans laquelle la vérité apparaîtra en faisant fi des erreurs et des égarements ? La méthode est la même, quoique l'instantané de la fable laisse sa place à la longueur du roman qui, justement, a besoin de temps pour se déployer, si bien que l'on peut maintenant affirmer que le style proustien est régi par des mécanismes optiques qui devront trouver le moyen de s'inscrire dans le texte proprement romanesque. L'attraction optique et sensorielle doit être en mesure de se diégétiser.

Dans cet univers optique, il nous paraît intéressant et prometteur de privilégier le cinématographe au profit des autres dispositifs convoqués, d'une part parce qu'il s'agit de l'invention technique qui vient supplanter et agencer toutes les autres – par exemple le kinétoscope qui, aujourd'hui, voire dès 1895, n'est plus considéré qu'en tant qu'appareil *pré-cinématographique* –, d'autre part car le cinématographe – en tant que média et en tant qu'expérience – est le seul de ces dispositifs qui, à travers une singulière analyse du mouvement, peut offrir une perception inédite de la durée, ouvrant la voie à la perméabilité du présent et du passé, sans oublier le futur, de la mémoire personnelle aux rêveries collectives. Lorsque Proust, dans le passage du *Temps retrouvé* que nous avons évoqué, critique âprement le cinématographe, il semble le réduire à une manifestation du sens commun, celle d'un langage compris par tous mais n'ayant aucune prise sur le réel. À l'inverse, et l'ouverture du roman en témoigne, le cinématographe est tantôt perçu et présenté comme un moyen d'expression original, plus encore, comme une image mouvante de la pensée dans ce qu'elle a de plus fécond. Pour toutes ces raisons, nous croyons que le rapport entre Proust et le cinématographe doit être éclairé, en ce sens que Proust « cinéaste » permet de comprendre la logique spéciale de Proust romancier, sans compter que l'on pourra au passage juger de la pertinence d'un Proust philosophe. Reste pour le moment à définir une méthode et un parcours qui seront à même de révéler toutes les potentialités que nous offre ce rapport paradoxal mais indéniable entre Proust et le cinéma.

Une cathédrale à trois entrées

« Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. Le Château a "des entrées multiples" dont on ne sait pas bien les lois d'usage et de distribution. L'hôtel d'Amérique a d'innombrables portes, principales et auxiliaires, sur lesquelles veillent autant de concierges, et même des entrées et des sorties sans portes ». C'est par ces lignes que s'amorce le *Kafka* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Or, quelle sera leur approche ? Comment entrer dans une œuvre immense, paradoxale, piégée même ? Précisément comme ceci, ce qui a de quoi surprendre : « On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point³² ». Les deux penseurs opteront, selon leurs propres dires, pour une « entrée modeste », à savoir « celle du Château, dans la salle d'auberge où K découvre le *portrait* d'un portier à la *tête penchée*, au menton enfoncé dans la poitrine. Ces deux éléments, le portrait ou la photo, la tête abattue penchée, sont constants chez Kafka, avec des degrés d'autonomie variables³³ ».

À l'image du terrier, le roman proustien, on le sait, préférera entre autres celle de la cathédrale, immense édifice du souvenir que plus personne ne sait vraiment décoder – excepté l'artiste, à la fin de son apprentissage – dans lequel le temps est venu graver ses vérités. Par là même, la logique du rhizome fait place à la robe et son art de la couture. Proust en a d'ailleurs indiqué le fonctionnement, lorsqu'il écrit que « le poète a eu raison de parler des "fils mystérieux" que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications » (IV, 607). Pour arriver à rendre limpide l'image d'un Proust « cinématographié », tout porte à croire qu'il faudra défaire bien des nœuds, ce qui revient à cerner les principales articulations du

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 7-8.

problème. Compte tenu de l'étendue de l'œuvre proustienne, on peut dire qu'une entrée ne serait pas suffisante pour explorer les divers recoins de la cathédrale, qu'un nœud ne déferait pas tous les fils qui devront être tirés. Ainsi, on sera d'avis que la *Recherche*, pour en faire ressortir les virtualités filmiques qui caractérisent son auteur, doit être explorée par non pas une mais trois entrées distinctes, qu'il faudra par la suite faire coexister.

*

La première entrée, première porte à franchir, se trouve dans *La prisonnière*, roman par excellence des horreurs de l'amour, de l'enfer de la jalousie, laboratoire des affects, véritable galerie de masques. Pourtant, le moment qui nous intéresse n'est pas explicitement de cet ordre, bien qu'il s'agisse d'une séquence mettant en scène la vie commune entre le narrateur et Albertine, où il est ouvertement question de nourriture, mais, plus secrètement, de littérature, de style et, si l'on admet que le texte de Proust dépasse sa pensée, de cinéma. Pour tout dire, le fragment qui retient notre attention est un étrange *palimpseste*, du Proust au second degré ou, comme l'a écrit Gérard Genette commentant ce même passage, un « autopastiche conscient et volontaire³⁴ ». « Encore l'autopastiche, dans un effet de mise en scène fort significatif, s'y trouve-t-il déguisé en allopastiche, autrement dit en simple pastiche³⁵ », lit-on également. Il s'agit du discours d'Albertine, lorsqu'il est question des différentes sortes de glaces et de la manière employée pour les déguster. Dans le détail, la scène propose simultanément deux choses, d'ailleurs complémentaires : d'une part, un combat d'amour entre le narrateur et Albertine qui se manifeste à travers l'utilisation poétique du langage, particulièrement de la métaphore ; d'autre part un chassé-croisé entre Proust et lui-même, à partir de la même problématique.

Le jeune couple discute dans leurs appartements, se demandant quoi faire aujourd'hui. Cela dit, comme bien des fois dans *La prisonnière*, leur intimité est brusquée par le dehors, ici par les bruits et appels des marchands dans la rue sous la fenêtre, savamment parsemés par Proust au cours de son texte et dont voici quelques exemples qui ne sont pas sans rappeler une forme d'écriture automatique : « À la barque, les huitres, à la

³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 166-167.

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

barque » ; « À la crevette, à la bonne crevette, j'ai de la raie toute en vie, toute en vie » ; « Merlans à frire, à frire » ; « Il arrive le maquereau, maquereau frais, maquereau nouveau ». Plus encore, Proust s'amuse avec la mise en page de ce discours pour en faire une poésie toute rimée :

*À la romaine, à la romaine !
On ne la vend pas, on la promène.*

Et pourquoi pas :

*Voilà des carottes
À deux ronds la botte.*

Le narrateur, avec sa sensibilité habituelle, proposera cette réflexion, qui se veut une sorte de commentaire en « voix *off* », ou « hors champ », de la situation, si l'on imagine un montage parallèle nous présentant un à un les marchands de cette rue pour le moins achalandée :

Une voix mystérieuse, et de qui l'on eût attendu des propositions plus étranges, insinuait : « Tonneaux, tonneaux ! » On était obligé de rester sur la déception qu'il ne fût question que de tonneaux, car ce mot même était presque entièrement couvert par l'appel : « Vitri, vitri-er, carreaux cassés, voilà le vitrier, vitri-er », division grégorienne qui me rappela moins cependant la liturgie que ne fit l'appel du marchand de chiffons reproduisant, sans le savoir une de ces brusques interruptions de sonorités, au milieu d'une prière, qui sont assez fréquentes sur le rituel de l'Église : « *Praeceptis salutaribus moniti et divina institutione formati audemus dicere* », dit le prêtre en terminant vivement sur « *dicere* ». Sans irrévérence, comme le peuple pieux du Moyen Âge, sur le parvis même de l'église jouait les farces et les soties, c'est à ce « *dicere* » que fait penser le marchand de chiffons, quand, après avoir traîné sur les mots, il dit la dernière syllabe avec une brusquerie digne de l'accentuation réglée par le grand pape du VII^e siècle : « Chiffons, ferrailles à vendre (tout cela psalmodié avec lenteur ainsi que ces deux syllabes qui suivent, alors que la dernière finit plus vivement que « *dicere* »), peaux d'la-pins. » – « La Valence, la belle Valence, la fraîche orange » les modestes poireaux eux-mêmes : « Voilà d'beaux poireaux », les oignons : « Huit sous mon oignon », déferlaient pour moi comme un écho des vagues où, libre, Albertine eût pu se perdre, et prenaient ainsi la douceur d'un *Suave mari magno*. (III, 634)

Puis Albertine va parler de glaces, sans que le sujet ait été imposé à la jeune fille, contrairement au narrateur avec ses chiffons et ses oranges : « Ce que j'aime dans les nourritures criées, c'est qu'une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces [...], toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier » (III, 636). Et encore, ce n'est rien. Regardons la suite : « Mon

Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat, ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis ».

Tout y est : métaphore, métonymie, allégorie, telle une fulgurante et singulière littérature de l'image, comme si le monde devait être métamorphosé, métaphorisé. Au-delà de l'érotisme mal caché de ces paroles, Albertine, en continuant sa joute d'esthète, met l'accent sur le « côté Elstir » des glaces, au même titre que le narrateur avait déjà remarqué un « côté Dostoïevski » aux lettres de Mme de Sévigné. Décidément, la jeune fille en fleur est en verve : « Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir » (III, 636-637). À la glace parfaite, d'une beauté classique, Albertine, ayant bien cogité les leçons esthétiques du narrateur, préfère la glace « impressionniste », symbole d'une modernité visuelle fin de siècle. On retrouvera tout autant la notion de peinture – ou comédie – d'erreurs, alimentée (c'est le cas de le dire) par l'imagination, productrice d'émotions créatrices : « La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient ». À la lettre, c'est une cosmogonie. Albertine, dans un éclair de génie, arrive à proposer ce récit mythique expliquant l'origine d'un monde : « De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront [...] ; de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber

sur les fidèles ce que j'aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpète déjà » (III, 637). Mais ce qui palpète vraiment, on l'aura compris, c'est le texte lui-même.

À lire ces passages, ce que l'on ferait volontiers pendant des heures, on en vient à oublier qu'ils sont censés être dits par Albertine, tellement qu'ils s'apparentent au style d'écriture du narrateur, comme en témoigne ce paradigme poétique proustien que représente le jeu entre le sacré et le moderne de « ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise ». Proust, et pour cause, n'aurait pas mieux fait. Sous le couvert d'Albertine, Proust fait du Proust, se copie lui-même, s'adapte, monte en puissance sa maîtrise pour le moins originale de la métaphore et de l'image littéraire, fer-de-lance de sa poétique romanesque. « La métaphore rejoint l'intemporel parce qu'elle arrache les termes juxtaposés à la dispersion du temps. Figure poétique, elle concerne donc aussi, singulièrement, le roman : loin d'être un ornement, elle modifie la matière romanesque dans la mesure où elle contribue [...] à la grande tâche de mise en question et d'unification des apparences qui est celle de l'imagination chez Proust³⁶ ». Or, la matière romanesque qui se trouve modifiée est ici pour le moins singulière, étant donné qu'Albertine expérimente, sous la forme orale, le style qui sera celui de l'écriture propre au narrateur, et par le fait même à Proust. C'est, on le voit, un autre moment de la *Recherche* où le texte devient comme fou, où il sort de ses gonds. Il faut alors lire ce passage selon deux niveaux de signification : d'abord, ce qui est évident, comme une métaphorisation du langage de la rue, illustration de la gourmandise à travers un plaisir non pas tant du goût mais des formes ; ensuite, comme une image, à dose homéopathique, du livre à venir, mais dont nous avons déjà parcouru plusieurs tomes, c'est-à-dire celui que le narrateur pourra écrire à la suite de la matinée Guermantes à la fin du *Temps retrouvé*. Bref, c'est une autre forme de passé à venir, de souvenir du futur.

« En somme, la métaphore détruit le langage romanesque pour le reconstruire à un niveau supérieur³⁷ », ajoute avec raison Jean-Yves Tadié au terme de son *Proust et le roman*. C'est ainsi que dans ce passage où Proust *adapte* à travers Albertine – comme on parle d'adaptation cinématographique – son art de la métaphore et de la comparaison,

³⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000 [1971], p. 428-429.

³⁷ *Ibid.*, p. 432.

l'auteur donne un temps d'arrêt à son lecteur, l'action semble se dérouler au ralenti, avec une attention extrême portée aux mécanismes du temps que, précisément, nous sommes en train de parcourir. Dit autrement, Proust suit les articulations de son style pour mieux le découper, *in situ*, devant son lecteur, comme il le fera bien souvent à la fin du *Temps retrouvé*, à la différence près qu'il se sert cette fois d'un intermédiaire. Il s'agit ni plus ni moins d'une application radicale de la formule selon laquelle le roman proustien est un instrument grâce auquel l'auteur comme le lecteur pourront lire en eux-mêmes ; radicale en ce sens que Proust se permet un tel procédé chemin faisant, avant même d'avoir livré la logique spéciale de son art romanesque, ce qui ne pourra se faire que lors des illuminations de l'« Adoration perpétuelle » qui clôt le livre. Or, si dans le passage des glaces Albertine adapte un trait qui qualifiera un jour l'écriture du narrateur, ce dernier ne manque pas de critiquer la jeune fille en commentant pour lui-même le propre commentaire de celle-ci, à l'image de cette critique littéraire en action que Proust revendiquait pour ses pastiches de jeunesse, tels ceux de *L'affaire Lemoine*. La présente situation est toutefois plus énigmatique, puisque, au même titre que Proust pastiche et commente volontairement son style d'écriture pour un livre qui n'est pas encore achevé (bien qu'une version du *Temps retrouvé* existe depuis 1914), le narrateur commente et critique involontairement le livre à venir dans une sorte d'herméneutique de l'inconscient littéraire. L'auteur propose une analyse de ce qui est dit par Albertine qui, se déployant dans le temps, deviendra un commentaire sur ce qu'écrira le narrateur dans la fiction.

Donc, avant de nous présenter les paroles d'Albertine que nous avons déjà citées, le narrateur se dit la chose suivante : « alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de jamais user dans la conversation de formes littéraires » (III, 635-636). De la conversation d'Albertine, on reconnaît d'emblée une teneur littéraire, ce qui n'est pas sans rappeler une des premières formes que Proust souhaite donner à son écriture, celle d'une conversation littéraire entre un fils et sa mère, autour de la politique des auteurs du critique Sainte-Beuve, visant précisément à s'attaquer à la vision de l'auteur des *Lundis*. Le paradoxe est

admirable : en dépit des objections du narrateur, sont utilisées des formes et des figures littéraires *au sein même d'une conversation*, mais il s'agit d'une conversation ayant précisément lieu dans un roman. Le parler fait irruption dans l'écrit, mais pour mieux se sanctionner, à l'instar de ce que fait Proust avec ce pastiche albertinien, décrit par le narrateur, futur homme de lettres. La faute d'Albertine, qui n'est pas seulement une faute de goût, est de se méprendre sur la façon de répartir son « énergie spirituelle » : « Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore » (III, 636), lui reproche le héros proustien dans une de ces prémonitions dont la *Recherche* est pleine, moments de clairvoyance annonçant la grâce du livre à venir, la conversion au monde de l'art. La méthode du narrateur sera bien différente, puisqu'il s'agit de ne pas faire de littérature quand on est dans le monde, mais, de ne rien faire *sinon* être dans le monde. La conversation n'est pas un laboratoire de l'œuvre, on ne peut s'exercer au génie, car il ne vient que spontanément, à la lumière d'une rencontre fortuite avec un signe provoquant une mystérieuse analogie que l'intelligence, se tordant sur elle-même pour devenir intuition, devra interpréter, actualiser et transposer dans une œuvre.

« Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre » (*id.*), dit encore le narrateur dans ce passage d'une phénoménale ambiguïté. Albertine est aussi bien l'œuvre du narrateur, qui tente d'en faire l'éducation sentimentale et littéraire, que, cela va de soi, celle de Proust. Or, ici, c'est bien la créature qui imite le créateur, qui souhaite en devenir le double ou, du moins, l'ombre. Et il ne serait pas exagéré d'affirmer qu'Albertine, probablement de manière inconsciente (à moins d'accorder une autonomie aux êtres de papier, ce qui, au fond, n'est pas si improbable), tente de dépasser son statut de simple personnage à travers l'imitation parlée de la phrase écrite qui, précisément, la supporte ; seulement, elle s'y prend mal et, comme Charlus, Swann et Saint-Loup, elle restera une « célibataire de l'art ». On se trouve alors en face d'une quasi-métalepse, que le narrateur prendra grand soin d'avorter avec des remarques telles que : « Je trouvais que c'était un peu trop bien dit » ; « et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de

s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance » (III, 636). Ce qu'il manque à Albertine pour dépasser sa condition de personnage romanesque ou, ce qui revient au même, pour aspirer à celle de personnage créateur, c'est ce que Proust souligne à Mme Straus dans une lettre célèbre, où il soutient que les seuls écrivains qui défendent la langue française sont ceux qui l'attaquent, car tous les beaux livres sont écrits « dans une sorte de langue étrangère ». Or, la langue d'Albertine est celle de la conversation mondaine ou amicale, même s'il est question, à travers les glaces devenant miroirs, de la puissance poétique de la métaphore. Ses images sont trop suivies, trop convenues. Et comme si Proust avait gardé le meilleur de sa critique pour la fin, il faut aussi considérer avec attention la clôture de ce passage où, à nouveau, le texte paraît se déchaîner :

Quel changement depuis Balbec où je défie Elstir lui-même d'avoir pu deviner en Albertine ces richesses de poésie. D'une poésie moins étrange, moins personnelle que celle de Céleste Albaret, par exemple, laquelle la veille encore était venue me voir et m'ayant trouvé couché m'avait dit : « Ô majesté du ciel déposée sur un lit ! – Pourquoi du ciel, Céleste ? – Oh ! parce que vous ne ressemblez à personne, vous vous trompez bien si vous croyez que vous avez quelque chose de ceux qui voyagent sur notre vile terre. – En tout cas, pourquoi “déposé” ? – Parce que vous n'avez rien d'un homme couché, vous n'êtes pas dans le lit, vous ne remuez pas, des anges ont l'air d'être descendus vous déposer là. » Jamais Albertine n'aurait trouvé cela, mais l'amour, même quand il semble sur le point de finir est partial. Je préférerais la « géographie pittoresque » des sorbets, dont la grâce assez facile me semblait une raison d'aimer Albertine et une preuve que j'avais du pouvoir sur elle, qu'elle m'aimait. (III, 637-638)

Comme pour souligner l'importance de ce passage, c'est Proust lui-même qui, justement par métalepse, descend dans son roman, comme porté par des anges, accompagné de sa femme de chambre Céleste. Le « *je* » se défait un instant de la fiction et semble retrouver le réel. Céleste n'est pas la gouvernante du narrateur, mais Françoise ; c'est cette dernière qui est la projection romanesque d'Albaret. Aussi, en comparaison avec celle de Céleste, la poésie d'Albertine est commune, elle n'est pas originale, et pour cause, puisqu'elle ne fait qu'imiter ce qui serait le leitmotiv d'écriture du narrateur. À l'inverse, Céleste ne copie pas Proust, elle garde un phrasé singulier, étrange même, si bien que c'est Proust qui offrira de l'imiter à même son roman.

La leçon serait alors la suivante : pour ne pas devenir un célibataire de l'art et ainsi s'accomplir en tant que grand artiste (grand parce que *nouveau*), il faut trouver le juste dosage entre l'imitation et l'étrangeté, quelque part entre la méthode Albertine et la méthode Céleste. C'est d'ailleurs ce qu'expliquera le narrateur du *Temps retrouvé*, ayant compris que la réminiscence sera en quelque sorte son outil romanesque privilégié, et qui se

demande en même temps quels auteurs ont pu lui ouvrir la voie de cette démarche singulière³⁸. Par exemple, soutient le narrateur, « [n]’est-ce pas à une sensation du genre de celle de la madeleine qu’est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d’Outre-Tombe* » (IV, 498), parlant de ce qui est convenu d’appeler « l’épisode de la grive³⁹ ». Encore : « Un des chefs-d’œuvre de la littérature française, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre des *Mémoires d’Outre-Tombe* relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et “le gazouillement de la grive” ». Finalement : « J’allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble, et me donner par là l’assurance que l’œuvre que je n’avais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l’effort que j’allais lui consacrer, quand, étant arrivé au bas de l’escalier qui descendait de la bibliothèque, je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d’une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j’avais assisté autrefois, et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau » (IV, 498-499). Les transversales qu’arrive à tracer le narrateur pour accomplir sa conversion esthétique lui permettent donc de voir le monde autrement, comme avec les yeux d’un autre – qu’il s’agisse de Chateaubriand, de Nerval ou de Baudelaire – sans pour autant perdre ce qui le caractérise personnellement, la nature de son « moi » profond. L’analogie, qui a permis au narrateur de retrouver l’être en soi de Combray, lui offre également la chance de se situer dans une nouvelle histoire de la littérature, celle de la réminiscence, tradition dont il n’a pas été à l’avant-garde, mais de laquelle il est soudainement devenu le chef de file.

Mettant quelque peu à mal l’histoire de la littérature comme un tout littéraire et homogène (sans compter que nous aurions pu développer le côté Dostoïevski de Mme de Sévigné comme une forme d’influence de l’avenir sur le passé ou, comme le dit Bayard, de

³⁸ Ainsi, parlant du souvenir pur, le narrateur dira ceci : « je pouvais dire que si c’était chez moi, par l’importance exclusive qu’il prenait, un trait qui m’était personnel, cependant j’étais rassuré en découvrant qu’il s’apparentait à des traits moins marqués, mais discernables et au fond assez analogues chez certains écrivains » (IV, 498).

³⁹ Et voici le passage cité dans le texte de Proust : « Hier au soir je me promenais seul... je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d’une grive perchée sur la plus haute branche d’un bouleau. À l’instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j’oubliai les catastrophes dont je venais d’être le témoin et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j’entendis si souvent siffler la grive » (IV, 498).

« plagiat par anticipation »), ces considérations sur l'adaptation et sur le pastiche, intrinsèques à l'œuvre de Proust, nous permettent d'imaginer une première façon d'aborder les rapports entre Proust et le cinéma, on l'aura compris, celle de l'*adaptation*. La démarche consiste à adopter d'abord un point de vue extérieur au roman, à partir des films et des scénarios qu'il a inspirés, pour ensuite être en mesure de faire le saut et retravailler l'œuvre sans aucun écart, c'est-à-dire de l'intérieur, précisément par ces questions de l'altération et de la réécriture. Adapter Proust, c'est donc le recréer, pour le pire et pour le meilleur.

Les adaptations cinématographiques de la *Recherche* devront être comprises en tant qu'*hypertextes*. L'hypertexte étant, comme l'a écrit Genette, « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte⁴⁰ ». Pourtant, nous sommes en droit de nous demander si l'on peut réellement parler de « texte ». À cette objection, on répondra par l'affirmative dans la mesure où il est couramment question de *lecture* et d'*écriture* filmiques, sans compter que le terme d'« hyperfilmicité » (aussi évoqué par Genette⁴¹) viserait plutôt à définir le rapport qu'entretient un film avec un autre, comme c'est le cas (on ne saurait trouver d'exemple plus évident) des deux *The man who knew too much* (1934, 1956) d'Hitchcock, ou (d'une manière plus subtile) *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch avec *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, car l'on sait que Sunset Blvd. et Mulholland Dr. sont deux rues d'Hollywood et que, de surcroît, ces deux films traitent explicitement de l'industrie du cinéma. Or, les hypertextes filmiques de la *Recherche*, au même titre que le roman proustien lui-même, restent inachevés, non seulement parce qu'ils peuvent encore s'inscrire dans la durée (une nouvelle adaptation sera toujours possible), mais aussi parce que quelques projets ont avorté et ainsi ont été laissés à eux-mêmes au stade embryonnaire de scénario, tout comme Proust qui, par exemple, avait commencé puis abandonné une esquisse centrée sur la découverte par Mme Cottard, après la mort du docteur, d'une idylle entre son mari et Odette. Sauf quelques cas limites (dont il sera question au cours du premier chapitre), nous retiendrons deux scénarios, correspondant à ces projets irréalisés ou irréalisables, ainsi que quatre films, dont il semble nécessaire de dire quelques mots d'entrée de jeu.

Le premier scénario, publié en 1984, a été écrit en français par Suso Cecchi d'Amico pour Luchino Visconti, avec qui elle a collaboré depuis longtemps en signant

⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

plusieurs œuvres marquantes de la cinématographie mondiale (*Le guépard*, *Rocco et ses frères*). Le deuxième, écrit en anglais par le dramaturge britannique nobélisé Harold Pinter, pour Joseph Losey, cinéaste américain, a été publié en 2003 sous le titre *The Proust Screenplay*. Ces projets ont tous deux été abandonnés et par Visconti et par Losey vers la fin de la décennie 1970. Volker Schlöndorff, figure clé de la Nouvelle Vague allemande des années 1970 et cinéaste toujours actif, résume la situation dans ses Mémoires, *Tambour battant* : « Nicole Stéphane, la productrice [...] avait investi tout son héritage dans Proust. Cela avait d’abord été Luchino Visconti qui devait réaliser le film, sur un scénario-fleuve de Suso Cecchi d’Amico, puis Joseph Losey, sur une version extrêmement concentrée d’Harold Pinter. Les deux projets tentaient – de façons très différentes – de raconter tout Proust, toute la durée et tous les personnages importants de la *Recherche du temps perdu*. Tous deux avaient capoté à cause des coûts de production⁴² ». Or, si Proust se manifeste au cours des Mémoires de Schlöndorff, c’est parce qu’il faut savoir que celui-ci a été le premier cinéaste à – finalement – adapter la *Recherche*.

Le film de Schlöndorff, réalisé en 1984 et scénarisé par Peter Brook et Jean-Claude Carrière, a pour titre *Un amour de Swann*. On le sait, chez Proust, *Un amour de Swann* est une section en apparence autonome d’environ 200 pages, où l’auteur met en scène la rencontre entre Charles Swann et Odette de Crécy, et ayant la particularité pour le moins remarquable d’être le seul fragment de toute la *Recherche* raconté à la troisième personne et non pas au « je ». Swann y est maintes fois présenté comme l’alter ego du narrateur, lui-même une transposition romanesque de l’auteur : l’amour entre Swann et Odette préfigure l’idylle qui se nouera entre le narrateur et Gilberte, puis avec Albertine. Adapter et filmer *Un amour de Swann*, c’est choisir d’éclairer la *Recherche* dans son intégralité à partir d’une seule section qui en devient l’allégorie, l’« hymne national » du roman dans son entièreté. Schlöndorff et ses deux scénaristes émérites, ne voulant pas réitérer les mêmes erreurs que les duos Visconti-d’Amico et Losey-Pinter, n’ont pas manqué de relever l’opportunité hypertextuelle que Proust leur offrait avec *Un amour de Swann* : « Peter Brook avait choisi une voie minimaliste. Une seule journée de la vie de Swann, telle était sa solution radicale. “De même qu’une goutte d’eau contient tout l’océan, de même tout Proust”, expliquait

⁴² Volker Schlöndorff, *Tambour battant. Mémoires de Volker Schlöndorff*, traduit de l’allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lorthlary, Paris, Flammarion, 2009, p. 280-281.

Jean-Claude Carrière⁴³ », écrira le cinéaste allemand. En bref, le film de Schlöndorff est né d'un effort de condensation, auquel s'ajoute une dimension rétroactive qui laisse poindre l'œuvre à venir à travers une forme de résumé métalittéraire flirtant avec l'analyse textuelle.



Un amour de Swann (Volker Schlöndorff, 1984)

La seconde adaptation filmique de la *Recherche* est née quinze ans après la première. Il s'agit du film *Le temps retrouvé*, du cinéaste chilien Raoul Ruiz, présenté pour la première fois au Festival de Cannes de 1999. Ruiz opte pour une démarche pour le moins opposée à celle de Schlöndorff : au lieu d'adapter le début de la *Recherche* en laissant deviner au spectateur la suite du roman à partir de quelques coups de sonde bien lancés, il travaille le septième et dernier tome qui est une sorte d'observatoire qui analyse toute l'œuvre dans sa complexité ou dans sa complexion. Plutôt que de choisir la goutte d'eau, Ruiz a eu l'idée démente de choisir tout l'océan. Et le pari du cinéaste va encore plus loin. Pour apprécier, voire pour comprendre, son film, il paraît nécessaire d'avoir lu non seulement *Le temps retrouvé* de Proust, mais toute sa *Recherche* – Ruiz, avec la mise en scène baroque qui caractérise sa poétique cinématographique, ajoute plusieurs scènes ou séquences célèbres qui appartiennent aux six autres tomes, au cœur même de la diégèse du *Temps retrouvé*, en plus d'être à la recherche de dispositifs cinématographiques originaux répondant à l'appel lancé par Proust « cinéaste ». *Le temps retrouvé* de Ruiz serait ainsi un « film-supplément », son film donnant l'air d'être réservé à une sorte d'élite proustienne, du moins à un public de connaisseurs, alors que Schlöndorff, par son entreprise de

⁴³ *Ibid.*, p. 281.

schématisation, souhaitait combattre la difficulté de Proust afin, croyait-il, de le rendre accessible à tous.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

La captive, réalisée en 2000 par la cinéaste belge d'avant-garde Chantal Akerman, est la troisième adaptation cinématographique de la *Recherche*. Après seulement un an, et grâce au même producteur (Paul Branco), elle succède au film à grand déploiement de Ruiz. Cependant, comme l'indique son générique d'ouverture et comme Akerman le répétera, *La captive* n'est pas une pure adaptation de Proust, mais un film qui s'inspire « librement » de *La prisonnière*. L'enjeu sera bien sûr pour nous d'arriver à définir la teneur ainsi que la fonction de cette liberté nouvelle, étant donné que le changement de *prisonnière* à *captive*, bien qu'il souligne une apparente continuité, signale aussi une différence de potentiel, si ce n'est de nature. En entrevue, Akerman est très claire, voire pragmatique : elle n'est pas une proustienne, elle n'aime pas tout dans la *Recherche*, l'œuvre de Proust la touche seulement par rapport à certains thèmes (l'amour jaloux, l'homosexualité, la question juive) et c'est, selon elle, dans *La prisonnière* que ces thèmes sont le plus développés. Comme ces sujets étaient déjà au cœur des autres films d'Akerman, de sa période expérimentale jusqu'aux films de la maturité, on peut dire que Proust est pour la cinéaste une *médiation* : elle fait passer ses thèmes, voire ses obsessions, à travers Proust pour les présenter sous un jour nouveau. *La captive* paraît bien plus près d'Akerman que de Proust, même si le film gravite indéniablement dans l'univers du roman proustien. *La captive* est le projet le plus intimiste des quatre films issus de la *Recherche*.



La captive (Chantal Akerman, 2000)

La quatrième et dernière adaptation n'est pas à proprement parler cinématographique, mais plutôt télévisuelle, s'agissant d'un téléfilm de quatre heures, réalisé par la spécialiste du genre Nina Companéez et présenté au début de l'année 2011. Selon ses propres mots, la cinéaste aurait réussi là où Visconti et Losey auraient échoué, à savoir qu'elle serait arrivée à adapter *toute la Recherche* – d'où le nom choisi pour son adaptation : *À la recherche du temps perdu* – du moins ses moments les plus notoires (scène du baiser entre le narrateur et sa mère, rencontre entre Charlus et Jupien, les réminiscences les plus célèbres – de la madeleine aux pavés inégaux sans oublier les trois arbres et la serviette empesée –, les amours gomorrhéennes d'Albertine, la relation entre Saint-Loup et Rachel, la mort de la grand-mère, Paris pendant la guerre, l'ascension sociale du salon Verdurin). Pierre Assouline, dans son blogue *La république des livres*, résume ainsi la situation, non sans malice : « Chaque fois les proustiens ont fait la fine bouche. De toute façon, ils ne sont jamais contents : c'est toujours trop ou pas assez. Nina Companéez s'est emparée du chef d'œuvre en abandonnant tout complexe. N'étant pas considérée comme une géante du septième art, elle n'est donc pas tenue de faire un grand film en se hissant à la hauteur d'un grand livre. Elle a voulu réaliser un téléfilm à sa mesure, mais à sa manière. Jamais paralysée par le respect. Toute la *Recherche* ou rien. Enfin, presque toute. Les producteurs ont suivi⁴⁴ ». Adapter Proust tiendrait ici du génie marketing, non plus d'un talent créateur ou d'une sensibilité appropriée. Sur le plan artistique, on peut dire d'emblée que la réussite de Companéez tient à son utilisation omniprésente du commentaire littéraire proustien, devenu tout naturellement voix *off* cinématographique, si bien que les images du film semblent perdre de leur autonomie de mouvement et de temps

⁴⁴ Pierre Assouline, « Proust toujours ! La télévision rattrape le temps perdu », dans *La république des livres*, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2011/02/01/proust-toujours-la-television-rattrape-le-temps-perdu/>.

pour s'assujettir au souffle du récit. « Tout ce que l'on peut donner à voir de Proust (gestes, attitudes, allure, regards, mimiques), tout ce qu'il y a à connaître de son univers, tout ce qu'il y a à entendre de sa voix intérieure, ne se trouve nulle part ailleurs mieux que dans ses phrases et son propre phrasé. L'anthologie est si bien composée, et toujours à propos, qu'elle invite à la lecture autant qu'à la relecture », ajoute Assouline, si bien que l'on est en droit de se demander si cette relecture de la *Recherche* ne s'est pas faite au sacrifice de toute tentative de réécriture.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

Partant de l'agencement et de l'analyse de ces films et scénarios, on se demandera ainsi comment l'adaptation cinématographique peut réduire voire éliminer l'écart qui la sépare de l'œuvre littéraire pour, enfin, être en mesure de la modifier de l'intérieur en créant de nouveaux mondes possibles, une autre mise en place de l'économie des affects. Dit autrement, il faudra se questionner à savoir en quoi et comment le cinéma peut offrir une autre image de Proust, une lecture de la recherche qui ne se contenterait pas de relire ou d'interpréter, mais bien d'actualiser. Ces questions ne sont pas loin de celle que Jeanne-Marie Clerc formule en ses mots tout à la fin de son ouvrage *Littérature et cinéma*, à savoir que « l'affrontement des mots et des images, de nos jours, touche aux sources profondes d'une culture cartésienne, dont l'instrument fondamental était jusqu'à maintenant les mots, et que le règne généralisé des doubles iconiques, en suscitant l'irruption massive de nouvelles structures anthropologiques de l'imaginaire, fait vaciller sur ses bases⁴⁵ ».

Or, on comprend que l'enjeu de l'adaptation cinématographique ne peut prendre forme sans en arriver à produire deux interrogations parallèles : d'une part, *qu'est-ce que le*

⁴⁵ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 204.

cinéma et, d'autre part, *que peut le cinéma*. C'est ce que Proust avait bien compris, en plongeant d'emblée son narrateur à la recherche de la vérité dans le cinématographe de l'obscurité : le cinéma a su renouveler ce que nous entendons par *voir* et *entendre*, c'est-à-dire connaître. La réalité filmique n'est pas la réalité brute ou vécue. L'expérience du spectateur se joue à un autre niveau, à la fois en deçà et au-delà du sens commun et de l'habitude, comme si la vérité n'était donnable qu'à travers quelques médiations, verres déformants ou illusions d'optique. Du même coup, les effets pratiques semblent illimités, lorsque la caméra braque son objectif sur une œuvre comme celle de Proust, validant, renforçant les intuitions et les valeurs propres au romancier dont l'ambition était déjà d'atteindre la perméabilité du perçu, du senti et de l'imaginé.

*

Pour la deuxième entrée choisie, on se replacera au début de la *Recherche*, à la suite du prologue métaphysique et fabulé qui en constitue l'ouverture. Il s'agit cette fois de travailler d'emblée la *Recherche* de l'intérieur pour rendre compte du foisonnement que constitue l'ensemble des dispositifs techniques et visuels qui y prennent forme. En un mot, il nous paraît essentiel de relever et de rapprocher les diverses manifestations d'un *imaginaire médiatique*⁴⁶ – et par là *métaphorique* – qui peuplent le roman et qui incarnent le fil rouge.

« À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations » (I, 9). Ainsi commence réellement le roman, comme nous avons pu l'expliquer plus haut. On conviendra que Proust, du moins en apparence, s'est résigné à mettre en scène un univers romanesque plus « classique », « codifié ». Terminées l'obscurité vraiment obscure, les évocations tournoyantes et confuses, l'apparition du Temps comme flux de la conscience faisant voyager le « *je* » sur son fauteuil magique, image s'il en est une du spectateur fasciné devant l'écran cinématographique. Vraiment ? Certes, si notre jugement repose sur

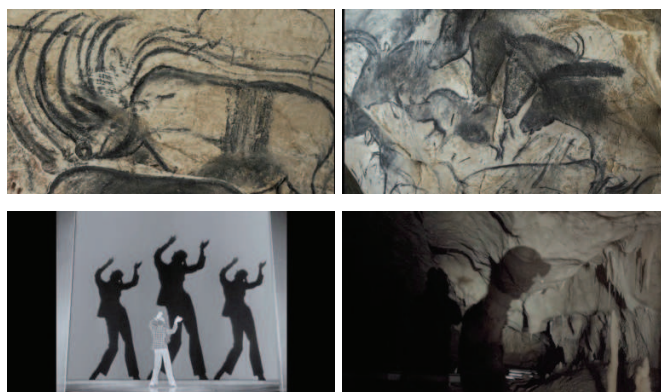
⁴⁶ Dans un registre voisin, on renverra le lecteur vers la récente publication de Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2013, 272 p.

une lecture rapide : à savoir que les visites de Swann à Combray lors de l'enfance du narrateur ont permis à Proust d'orchestrer la célèbre crise du héros, celle qui touchera sa mère au point qu'elle embrasse pour une deuxième fois son fils et, exceptionnellement, lui fasse également la lecture de *François le champi* une bonne partie de la nuit, car le lendemain est son jour d'anniversaire. Or, à bien lire, quelque chose d'autre se trame, précisément ce qu'il faudra ériger comme deuxième entrée de la cathédrale proustienne, dans le dessein de produire une image cinématographiée de son auteur. Reprenons.

Selon les propres mots de Proust, son narrateur est un enfant préoccupé. Le soir, pour éviter une crise d'angoisse, il a besoin de la présence de sa mère, surtout, comme nous l'avons dit, si cette dernière lui fait la lecture. La lecture, pour l'enfant, a une fonction apaisante, salvatrice ; pour l'adulte, pris dans la « machine infernale » du devenir écrivain, mais ne trouvant pas un sujet adéquat, la lecture perdra de sa magie pour plutôt faire naître regrets et remords, comme ce sera le cas – momentanément certes – avec la lecture d'un inédit du *Journal* des Goncourt par le narrateur lors de son dernier retour à Paris. Ainsi, à Combray, le père du narrateur est dépeint comme un patriarche sévère, mais distant (voire lunatique), préférant hausser les épaules lorsque se présente un conflit et passant son temps à regarder son précieux baromètre, étant passionné de météorologie ; la grand-mère maternelle encourage toujours l'enfant à faire de longues promenades, à rester jouer dehors, même sous la pluie, répétant que son petit « a tant besoin de prendre des forces et de la volonté » (I, 11), ce qui, en effet, lui manquera pour la plus grande partie de sa vie ; la mère semble donc être le seul membre de la famille à pouvoir apporter le bonheur au jeune narrateur, ce qu'elle fera pour mettre fin au célèbre drame du coucher, considéré par la critique et par les lecteurs comme le *premier* moment d'importance au sein de la mythologie combraysienne. Or, c'est là spécifiquement que nous proposons de rectifier le tir, de changer l'angle de prise de vue.

Peut-être afin de se donner le loisir de passer du temps agréable et paisible lors des longues journées à la campagne, souhaitant retarder le plus possible l'heure du souper, la famille du narrateur a cherché un dispositif – c'est le mot – devant divertir l'enfant et ainsi l'inciter à rester dans sa chambre. De quoi s'agit-il ? Allons voir : « On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe » (I, 9). On est

devant la première apparition de cet appareil – la lanterne magique –, qui reviendra, entre autres, comme nous l’avons décrit plus haut, pour illustrer la fragmentation des êtres dans le temps, le découpage et le remodelage des émotions, la multiplicité sous-jacente à ce signe clignotant qu’est « Albertine ». Du coup, il n’est pas inutile de souligner que la lanterne magique, dont on raconte qu’elle daterait même de la dynastie des Han, au II^e siècle avant Jésus-Christ, est sans doute le plus ancien et certainement le plus illustre des dispositifs pré-cinématographiques (si l’on exclut la grotte de Lascaux). Somme toute, la lanterne magique est une sorte de projecteur de diapositives. Soit on déplace l’image peinte sur une plaque de verre, soit on bouge la lampe elle-même afin de reconstituer l’apparence du mouvement et ainsi mettre en scène des micros récits. Mais, contrairement au cinéma, elle n’a pas conquis le mouvement, qui doit encore être reproduit par la main de l’homme. L’image de la lanterne magique est essentiellement une image *humaine*. Du moins, elle ne peut revendiquer le statut d’« image mécanique » que Bazin (cf. « Ontologie de l’image photographique »), pour ne nommer que lui, attribue à l’image photographique. L’intérêt de la lanterne magique chez Proust et de ses effets dans le roman est justement de mettre en scène cette oscillation entre représentation et reproduction.



Cave of Forgotten Dreams (Werner Herzog, 2010)

Ces dessins de la Grotte Chauvet seraient antérieurs à ceux des Grottes de Lascaux de plusieurs milliers d’années. Certaines figures et silhouettes d’animaux ont même été dessinées sur ces murs à plus de mille ans de distance, montrant ainsi de façon concrète un temps « en relief ». On remarquera encore deux choses. Premièrement, le rhinocéros « en mouvement » qui, propose Herzog, serait une manifestation plus que précoce de l’illusion et de la vérité cinématographiques. Aussi, proposent les géologues qui explorent la grotte en compagnie du cinéaste, tout porte à croire que nos ancêtres préhistoriques ne vivaient pas dans ces grottes, mais les utilisaient plutôt pour tenir des cérémonies sous forme de spectacles d’ombre et de lumière. Le mur de la grotte est donc à la fois ce sur quoi on inscrit (dessine) les images, et ce sur quoi les images (ombres) se projettent. D’une certaine manière, l’écran est déjà « plurimodal ». Il est toujours susceptible de

prendre de l'expansion. Voilà sans doute pourquoi Herzog tenait à présenter Cave of Forgotten Dreams en 3D.

Aussi, en ajoutant un deuxième objectif à la lanterne, on rend possible le fondu enchaîné entre deux plaques de verre, créant ainsi la multiplication des images au cours de la projection. Sont devenus mythiques les spectacles ambulants de Thomas Walgenstein, physicien hongrois du XVII^e siècle, qui serait l'un des inventeurs de la configuration moderne de la lanterne magique. Étienne Robertson en fera l'instrument de ses fantasmagories, au XVIII^e, et Reynaud reprendra également le procédé pour, un siècle plus tard, rendre possibles ses pantomimes lumineuses, en plus d'en user en tant qu'outil pédagogique⁴⁷. Le cinéma des premiers temps est un « objet » (au sens le plus général du terme) fascinant pour cela : il possède non pas un mais deux paradigmes, deux élans créateurs, avec, d'une part, celui de l'attraction foraine et, d'autre part, celui de la découverte scientifique. On aura l'occasion d'y revenir au cours de cette enquête, mais il y a fort à parier que cette fascination, malgré nombre de transformations de surface, soit restée essentiellement inchangée. Le cinéma des premiers temps et le cinéma virtuel de l'ère du numérique sont des situations questionnantes pour l'homme, comme l'était déjà à sa manière la lanterne magique. C'est la mise en intrigue d'une telle situation que nous offre Proust dès l'ouverture de son grand cycle romanesque.



The Great Train Robbery (Edwin S. Porter, 1903)

D'une radicale inventivité, The Great Train Robbery représente une étape importante dans l'évolution du « langage cinématographique ». La particularité du cinéma dit « des premiers temps » serait le passage d'un

⁴⁷ Il existe une passionnante et abondante littérature sur la lanterne magique et sur les autres dispositifs pré-cinématographiques. Évidemment, nous ne nous gênerons pas pour utiliser bon nombre de ces ouvrages, comme le lecteur sera lui-même en mesure de le constater. Pour le moment, nous soulignerons seulement le travail exceptionnel de Laurent Mannoni avec *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Librairie du premier siècle du cinéma », 1995, 512 p.

régime de monstration attractionnelle à un autre régime, celui de l'intégration narrative (cf. les travaux des historiens André Gaudreault et Tom Gunning). Ce plan, placé à la fin du film dans la plupart de ses versions (même si Porter le souhaitait au début), tend clairement vers le second régime, celui de l'attraction. Le chef de la troupe de voleurs arme son fusil, le pointe vers le spectateur, puis tire. Une telle image n'est pas « diégétisable » dans la suite du récit. Il faut ainsi la comprendre non pas pour sa valeur narrative, mais pour sa valeur attractionnelle.

« [À] l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (I, 9), dit encore le jeune narrateur quant à sa lanterne magique, dont les effets pratiques sont passés de l'autre côté du miroir, dans une autre logique du sens s'apparentant à la fois au sacré et au surnaturel. « Mais ma tristesse n'en était qu'accrue, parce que rien que le changement d'éclairage détruisait l'habitude que j'avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m'était devenue supportable. Maintenant je ne la reconnaissais plus et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de "chalet", où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer » (*id.*). Curieuses phrases, où le narrateur semble voyager à une vitesse extrême au cœur d'un univers d'affects purs. Le changement d'éclairage, nécessaire aux projections de la lanterne, serait d'abord une bonne chose pour le narrateur. Ne reconnaissant plus sa chambre, à cause de la noirceur, il devra la recomposer mentalement, deviner les meubles et les objets à même la pénombre, ce qui paraît être un exercice efficace pour passer le temps. Mais le « supplice du coucher », comme le Bonhomme Sept Heures, viendra malgré tout, ce qui a de quoi effrayer le narrateur. Mais quelque chose de plus inquiétant est sur le point de jaillir.

« Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était autre que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne » (I, 9). La lanterne devient la mise en lumière d'une légende médiévale, qu'elle vient d'ailleurs à déformer selon la position des plaques du dispositif de la projection. Très populaire au XIX^e siècle, certainement grâce à l'opéra-bouffe éponyme d'Offenbach, l'histoire de Geneviève de Brabant – fille d'un duc, elle est faussement accusée d'adultère par l'intendant Golo et condamnée à mourir, mais se

retrouve plutôt abandonnée dans la forêt avec son enfant où son mari, le palatin Siegfried (ou Siffoi), la retrouvera plusieurs années plus tard à l'occasion d'une partie de chasse –, avec sa fin heureuse, fût certainement choisie par les parents du narrateur pour divertir leur fils à travers cet archétype de mythologie « mérovingienne ». La présence momentanée de la grand-tante, jouant au bonimenteur, valide l'hypothèse de la lanterne magique comme instrument de divertissement familial pour jeune garçon solitaire à l'imagination fertile. Proust le dit ainsi : « Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand-tante et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte ; puis il s'éloignait du même pas saccadé » (I, 9-10), ce qui signifie sans doute que l'économie romanesque bat son plein, que la fantasmagorie est encore dans le régime du ludique. Mais la chevauchée de Golo ne s'arrêtera pas là, si bien que l'on pourra remettre en question la docilité du personnage, comme s'il ne répondait plus aux indications du texte, au même titre qu'Albertine tentant de se métamorphoser en tant qu'auteure de sa propre histoire.

« Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée. Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration » (I, 10), lit-on ensuite, comme premiers signes d'un renversement des valeurs, tournoiement du kaléidoscope des affects. La conversion se fera sentir davantage au cours des deux prochaines phrases du texte de Proust : « Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même » (*id.*). D'une part, les projections sont plaisantes, elles semblent venir d'un passé de légende, mais aussi codifié, car la

mythologie est un système moral connu de tous. Les mythes, tel celui de Geneviève et de Golo, sont des manifestations somme toute habituelles de ce qu'il faut bien se résoudre à appeler l'imaginaire collectif ; imaginaire ici médiatisé grâce au fonctionnement tout mécanique de la lanterne et enjolivé par la narration de la grand-tante Léonie, personnage que Proust inclut dans la scène féerique sans pour autant lui offrir un rôle bien délimité, oscillant entre le bonimenteur et le Grand Imagier⁴⁸. Mais, d'autre part, la lanterne ne fait pas que raconter des histoires ou, plutôt, les histoires qu'elle raconte ne sont pas que narratives, elles sont surtout formelles. Une projection de lanterne magique est avant tout un combat entre diverses formes, couleurs, textures ou degrés de profondeur, et ce, sans même représenter quoi que ce soit. Il faut ainsi différencier l'image de ce qu'elle représente. La nature de l'image en elle-même et la nature de ce qui est dans l'image.

« L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu'il semblait ouvrir tout seul, sans que j'eusse besoin de le tourner, tant le maniement m'en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo » (I, 10). Pour penser, il faut que notre moi profond se réveille et vienne prendre la place de notre moi social ; c'est ce dernier qui est victime de l'habitude, avançant le long de la vie comme un somnambule dans la nuit. Les projections de la lanterne auraient ainsi le pouvoir de percer la surface de notre être et des choses qui l'entourent pour en révéler l'inconscient ; ou, encore, c'est l'inconscient de notre moi intérieur et celui de la matière qui, une fois sous l'emprise de l'objectif de la lanterne, se mêlent à ses projections, créant une sorte d'inconscient de l'image, à l'instar du corps lumineux de Golo qui devient bouton de porte, en même temps que le bouton devient un personnage immémorial. Dans la logique de Combray, le narrateur ne projetait que le rayon de l'habitude, aplanissant toute chose autour de lui. Au contraire, la rencontre avec la lanterne lui révèle une autre dynamique du regard, un nouveau rapport de force entre le vu, le perçu et le rêvé, une manière originale de retrouver le réel. Et c'est spécifiquement en cela que la lanterne magique est cinématographique, car, pour le dire avec Walter Benjamin, « *[p]our l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est*

⁴⁸ Sur cette dernière instance, voir l'ouvrage fondateur d'André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, préface de Paul Ricœur, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988, 200 p.

*incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel*⁴⁹ ». L'imaginaire du narrateur se confond avec celui des projections de la lanterne, comme si l'homme devenait machine et que la machine s'anthropomorphisait à partir d'un acmé de la sensibilité. Or, c'est à partir de cette anthropomorphisation de la technique, rendant opérationnelle la mécanique de l'imaginaire et de la fabulation, que l'on arrive à parler d'« inconscient visuel⁵⁰ », à savoir d'un « champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas⁵¹ ».

On doit encore tenter de suivre l'éclat de pensée qui caractérise ce texte de Benjamin : « Nos bistrots et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages⁵² ». Détruire pour mieux reconstruire, découper pour mieux recoller n'est-ce pas aussi la loi qui régit l'usage de la métaphore chez Proust ? Il s'agit d'une part comme de l'autre de fragmenter le monde pour le remonter à un niveau supérieur. Par exemple le gros plan, qui ne fait pas qu'augmenter ce que nous pouvons déjà voir, mais, par une conversion dans l'ordre standard des valeurs, « fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière⁵³ ». Au même titre que, chez Proust, un bouton de porte n'est plus un bouton de porte sous la lumière magique de la lanterne, pour la théorie cinématographique benjaminienne, « [n]ous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs ». Or, « [c]'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du

⁴⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [2000], p. 300-301. L'auteur souligne.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 306.

⁵¹ *Ibid.*, p. 305.

⁵² *Id.*

⁵³ *Id.*

mouvement, ses agrandissements et ses réductions⁵⁴ ». Cette poétique totalement nouvelle de l'image, libérée par la dernière grande invention du XIX^e siècle et la première du XX^e, est au cœur de notre modernité, aussi bien sociale qu'anthropologique. C'est une esthétique de la surprise, de la révélation, comme peut l'être la réminiscence proustienne ou, finalement, ce que Benjamin nomme « l'effet de choc⁵⁵ », ce que valide la fin de la séquence de la lanterne magique qui ouvre la *Recherche* : « Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger, où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs ; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules » (I, 10).

Résumons ce que vient de nous dire Proust. Son jeune narrateur est, grâce à quelque idée de ses parents, envoyé dans sa chambre pour regarder un spectacle de lanterne magique, narré par sa grand-tante, qui devait soi-disant le distraire grâce à l'histoire racontée. Or, l'idée des parents échoue, car ce que racontent *les images* prend toute la place sur ce qui est raconté *dans les images*. Golo ne répond plus, il devient maître de sa propre histoire et décide, abandonnant même sa poursuite de Geneviève de Brabant, d'englober l'espace entier de la chambre, à commencer par le bouton de porte. La chambre du narrateur lui devient étrangère, si bien que, par un *effet de choc* benjaminien, il prend la fuite, se sauve de la lanterne pour retrouver la « grosse lampe » de la salle à manger ; une lampe qui, phénomène pour le moins curieux, « connaissait » les parents du narrateur ainsi que le bœuf à la casserole, donnant, insiste Proust, « sa lumière de tous les soirs ». Bref, le narrateur fuit l'inconnu des projections féeriques mais inquiétantes de la lanterne pour la lumière connue et inoffensive de cette lampe de salle à manger. De plus, comment ne pas douter de la nature des crimes de Golo, considérant que l'effroi du narrateur est né non pas de l'histoire racontée, mais de la façon dont cette histoire s'est elle-même racontée ? Or, le narrateur fait bien d'examiner sa propre conscience, puisqu'il vient de vivre une expérience spatio-temporelle et affective hors du commun, tellement qu'il faudra enquêter sur le roman dans son entièreté, jusqu'à la dernière phrase, pour être en mesure d'identifier les effets d'un tel choc.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 306.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 309.

Une scène semblable était déjà présente dans *Jean Santeuil*, ébauche d'un roman autobiographique de plus de 900 pages, racontant l'histoire de son héros éponyme, que Proust abandonna avant d'entreprendre le *Contre Sainte-Beuve*, ce qui permit la transition vers la *Recherche*. On remarquera les similitudes avec le passage de « Combray » : « Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue et violette, s'avavançait en tremblant, en avançant et reculant, à la manière des fantômes et des reflets⁵⁶ ». Le narrateur extradiégétique, contrairement au « je » de la *Recherche*, en viendra à soulever quelques hypothèses sur la logique spéciale des projections de la lanterne, comme nous avons tenté de le faire plus haut en évoquant une différence entre l'image *elle-même* et ce qui est *dans* l'image. Le passage, nous permettant de retrouver Geneviève, Golo et compagnie, se lit comme suit : « Était-ce à ces belles couleurs comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand les vitraux y rabattaient un jour multicolore et précieux, que les personnages de Barbe-Bleue, de Geneviève de Brabant, du traître Golo, de la sœur Anne, de la plaine verte qui s'étendait devant sa tour devaient la poésie fantastique qu'ils gardèrent dans son imagination ? Ou est-ce parce qu'elle était portée par Barbe-Bleue que cette barbe d'azur, que cette robe de sang revêtirent le prestige qu'elles empruntaient à une telle légende⁵⁷ ? ». La question restera en suspens, mais sera évoqué un phénomène encore plus mystérieux pour Jean, ce qui au fond indique qu'il est bien question de mouvements, de formes et de métamorphoses, à savoir « ce moment singulier où, étant toujours dans sa chambre entre son lavabo, son bureau et son lit, sur ce mur tendu de papier à dessins gris passaient tout à coup ces apparitions merveilleuses⁵⁸ », venant transformer l'espace connu en antichambre de l'imagination, véritable « tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantôme⁵⁹ ».

⁵⁶ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 [1971], p. 316.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 316-317.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 317.

Aux interrogations sur le mouvement, le texte répond par des considérations sur le temps, faisant basculer le premier régime dans le second. Il est troublant, dit le narrateur de ce fragment que les éditeurs ont choisi de nommer « La lanterne magique », de voir

ce qui s'est fait, ce que la vie qui, tout en semblant passer, est bien quelque chose, a laissé, a changé, ces choses si touchantes qui se sont faites en même temps que notre jeunesse s'écoulait, ces tons verts dont les troncs des arbres du parc se sont peu à peu recouverts, ces tons verts que les tuyaux qui conduisent l'eau au fond du bassin ont pris, que l'eau elle-même, comme un miroir ancien et qui a pris la couleur de ce qu'il reflète, a pris aussi, et la courbure que ses mousses invisibles, qui ont ainsi verdi les tuyaux, verdi l'eau, ont infligée aux tuyaux, tout infléchis, tout tirés d'un côté, et, si vous n'allez jamais à la campagne, simplement le sombre hâle dont votre allumage de chaque jour a noirci le verre de votre lampe⁶⁰.

Ce que montre la lanterne magique, c'est donc le temps « en personne » (personnifié), comme le souligne ce passage. Le hic, c'est que le temps dans *Jean Santeuil* est, malgré toutes les tentatives de Proust, un temps romantique ou plutôt naturaliste, un temps qui « mange la vie », comme l'a écrit Baudelaire dans « L'ennemi ». L'échec de *Jean Santeuil* est à l'image de la vocation de son héros éponyme. Or, c'est ce que Proust a bien compris, ce qui lui permettra d'entreprendre la *Recherche* et d'y placer ce passage analogue, mélancolie en moins mais éthique en plus : « Une simple relation mondaine, même un objet matériel, si je le retrouvais au bout de quelques années dans mon souvenir, je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours inimitable des années, pareil à celui qui dans les vieux parcs enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude » (IV, 551). Le temps de la *Recherche*, contrairement à celui de *Jean Santeuil* est un temps créateur qui ne cesse de nouer les fils du vêtement de notre vie, ce qui revient à accorder, comme l'a dit Benjamin, un inconscient à tout ce qui nous entoure, êtres, objets, matière. Les projections de la lanterne magique proustienne symbolisent ce saut qui fait passer l'inconscient de l'arrière à l'avant-plan – la lanterne projette l'inconscient sur les choses, au même titre que la caméra saura le capter en profondeur pour mieux le faire remonter à la surface de l'être –, grâce aussi à un temps qui a cessé d'être linéaire pour entrer dans une nouvelle logique qui est celle de la circularité.

Parent pas si lointain du passage de la lanterne magique ouvrant la *Recherche*, un dernier passage du texte de *Jean Santeuil* retiendra encore notre attention. Proust développe quelque peu le rapport entre les projections de la lanterne et un tableau, « [t]ableau qui ne durerait pas longtemps et qui le frappait ainsi bien plus qu'une peinture décidément immobile

⁶⁰ *Ibid.*, p. 318.

et qu'il y aurait vue tous les jours⁶¹ », pour ensuite proposer une autre analogie, pour le moins éblouissante : « Sans goût pour le palais, mais de couleurs aussi vives mais plus variées, comme les biscuits roses qu'on servait à Éteuilles après le déjeuner, cette histoire de Barbe-Bleue projetée par la lanterne magique, Jean y adorait, dans son souvenir, de la vie, de cette vie qu'un collectionneur devant un tableau, un père devant son enfant, tel devant une étoffe, devant un chien, regarde, essaie d'embrasser, jusqu'à délirer en la sentant elle-même devant lui. Ici c'était plus, c'était sa vie, c'était ce goût que les choses ont eu pour nous et que pour nous seuls elles ont gardé⁶² ». *Comme les biscuits roses qu'on servait à Éteuilles après le déjeuner...* N'est-ce pas censé nous rappeler quelque chose, un passage célèbre de la *Recherche*, d'ailleurs contemporain de la lanterne magique qui a su effrayer pour un temps le narrateur ? Éteuilles dans la *Recherche* deviendra Combray, et ces biscuits servis après le déjeuner seront bien sûr, dira le narrateur lors de ce passage qui est sans doute le plus connu de tout le roman, le « petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul » (I, 46). Or, que se passe-t-il lors de cette première réminiscence de la *Recherche*, sinon un renversement des valeurs, un saut dans l'ontologie du souvenir pur, visuel mais pourtant total, rendant du même coup les « vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire » (I, 44), ce qui provoque chez le narrateur un sentiment d'éternité, retrouvée non dans une tasse de thé mais au fond de lui-même⁶³. L'expérience de la lanterne magique et celle de la madeleine sont donc analogues. Les deux sont en effet des procédés évanescents, instantanés, rendant visible et sensible un *au-delà* de la perception, cet être en soi du passé et du temps remis en avant-plan. Il ne s'agit pas d'une relique qu'il faut chérir, mais à l'inverse d'« un peu de temps à l'état pur » qu'il faut travailler. Le rapport entre ces deux médiations donnant accès au temps en ce qu'il a de plus singulier se trouve par ailleurs confirmé par l'étrange présence de la grand-tante narrant l'histoire de Geneviève et de Golo, tournant les plaques de la lanterne, dans la mesure où il s'agit de la même Léonie qui

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 317-318.

⁶³ L'éternité ainsi comprise n'étant pas bien sûr le monde idyllique de la réincarnation, mais plutôt une possibilité intrinsèque du temps.

offrit un morceau de madeleine au narrateur à Combray. Léonie est le premier Hermès de la *Recherche* – préparant son apparition depuis *Jean Santeuil* –, au même titre que Mlle de Saint-Loup, fille de Robert et de Gilberte, qui fera se relier le côté de chez Swann avec celui des Guermantes, ce qui rappellera au narrateur sa jeunesse, comme il le dira lui-même au *Temps retrouvé* : « Je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse » (IV, 609). L'important ce n'est pas de perdre ou non son temps ; non, ce qui compte c'est le pas suivant ou, plutôt, le saut qui nous permettra de le retrouver.

Par ce rapprochement entre la madeleine et la lanterne magique, il faudra démontrer que l'apprentissage littéraire du narrateur – celui de créer une œuvre circulaire, par là même éternelle, et pourtant construite afin de pouvoir créer à tout moment de la nouveauté, faisant se relier souvenir du futur et être en soi du passé – se joue à plusieurs niveaux, Proust multipliant les effets métonymiques de ses métaphores, dont l'un des plus importants est celui des dispositifs visuels constitutifs de la grande série « cinéma » (du *cinéma-en-tant-que-média*).

En ce sens, et en empruntant le terme au vocabulaire bergsonien, la lanterne magique, déjà forte des effets qui seront ceux du cinéma à venir, est à même d'incarner l'*image médiatrice* de la création proustienne. Bergson insiste souvent sur cet enjeu, à savoir que la doctrine d'un penseur, comme le « temps à l'état pur » proustien, n'est jamais directement donnée ou donnable. Néanmoins, on peut en sentir l'éperon à travers une image médiatrice adéquate, à moins que l'image médiatrice ne soit elle-même l'éperon de la doctrine. Une telle image incarne le mouvement temporel de la pensée :

Nous nous rapprocherons d'elle, si nous pouvons atteindre l'*image médiatrice* dont je parlais tout à l'heure, – une image qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir, et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse plus toucher, – fantôme qui nous hante pendant que nous tournons autour de la doctrine et auquel il faut s'adresser pour obtenir le signe décisif, l'indication de l'attitude à prendre et du point où regarder. L'image médiatrice qui se dessine dans l'esprit de l'interprète, au fur et à mesure qu'il avance dans l'étude de l'œuvre, exista-t-elle jadis, telle quelle, dans la pensée du maître ? Si ce ne fut pas celle-là, c'en fut une autre, qui pouvait appartenir à un ordre de perception différent et n'avoir aucune ressemblance matérielle avec elle, mais qui lui équivalait cependant comme s'équivalent deux traductions, en langues différentes, du même original. Peut-être ces deux images, peut-être même d'autres images,

équivalentes encore, furent-elles présentes toutes à la fois, suivant pas à pas le philosophe, en procession, à travers les évolutions de sa pensée⁶⁴.

Pour nous, il s'agira ainsi de suivre les *métamorphoses* (d'où l'enjeu temporel) de la lanterne magique au cours de la *Recherche*, pour s'approcher, pas à pas, de la doctrine cinématographique proustienne, à savoir son image de la pensée. Dès *Jean Santeuil*, Proust a été amené à lancer une figure dans un univers imaginaire qui, au même titre que la diégèse romanesque elle-même, prendra de l'expansion et gagnera en signification. Suffit de relire la fin du passage de la madeleine, pour comprendre le déploiement esthétique, voire philosophique, de la lanterne cinématographique. « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (I, 47), dit en effet le narrateur, ce qui explique également comment le futur de Gilberte Swann pouvait être enroulé à même Mme de Saint-Loup, et ce, dès l'ouverture fabulée du roman. Du même coup, pourquoi ne pas imaginer que ce sont les rayons de la lanterne magique qui, en éclairant les êtres et les choses, les amènent dans un autre monde où tout serait déjà arrivé à un niveau extrême de sensibilité, celui du temps non plus comme variable indépendante, mais comme quatrième dimension, la lanterne servant ainsi à révéler les virtualités, à actualiser les potentiels, comme le dit Proust, contournant, coloriant et différenciant notre « moi » et celui de tous les hommes. La lumière de la projection remplace l'eau du bol de ce jeu japonais, le cinéma, suivant notre relecture – notre *remédiation*⁶⁵ – de la *Recherche*, étant lui aussi créateur de souvenirs purs.

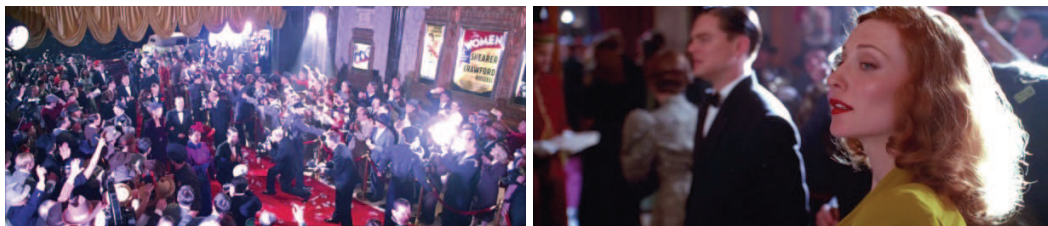
⁶⁴ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], dans *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1959], p. 1355-1356. L'auteur souligne.

⁶⁵ À la fois au sens de « médiation nouvelle » et au sens de « remédier à quelque chose », selon la double formule de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 2000, 307 p.

La troisième entrée que nous souhaitons emprunter nous positionne d'emblée dans le roman, mais, cette fois, pour mieux en sortir et expérimenter à nouveau le dehors, un dehors qui, néanmoins, ne serait plus séparé de l'intérieur par aucun écart. On s'intéressera dans le détail au fonctionnement des divers *procédés* cinématographiques qui peuplent la *Recherche*, pour être en mesure d'affirmer que l'image de la pensée que Proust met en avant est une image de la pensée que seule une certaine conception du cinéma – même de façon virtuelle au sein d'un roman, et peut-être *seulement* de manière virtuelle dans un roman – pouvait produire : une cinématographie romanesque.

On ne rencontre la première occurrence du terme « cinéma » ou de ses dérivés que tout à la fin de la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Autour de Mme Swann », considérant que Proust, à la dernière minute, a modifié le « cinématographe de l'obscurité » de l'ouverture en « kaléidoscope de l'obscurité ». Or, Mme Swann, c'est évidemment Odette, mariée à Charles Swann. C'est aussi la mère de Gilberte, de qui le narrateur tombera éperdument amoureux, bien que cet amour ne soit pas réciproque. Avec le temps, il prendra la décision de ne plus voir Gilberte, même si ce choix le peine. Toutefois, il continuera à prendre des nouvelles de la jeune fille par l'entremise de ses parents, particulièrement grâce à Odette. « Autour de Mme Swann » se clôt ainsi par une promenade au Bois avec la resplendissante Odette dont le mariage semble avoir transformé sa position sociale et imaginaire d'ancienne courtisane pour une des plus grandes et belles dames de Paris. Le passage qui doit nous occuper est le suivant : « D'ailleurs à tout moment, reconnue au fond de la transparence liquide et du vernis lumineux de l'ombre que versait sur elle son ombrelle, Mme Swann était saluée par les derniers cavaliers attardés, comme cinématographiés au galop sur l'ensoleillement blanc de l'avenue, hommes de cercle dont les noms, célèbres pour le public – Antoine de Castellane, Adalbert de Montmorency et tant d'autres – étaient pour Mme Swann des noms familiers d'amis » (I, 629). Néanmoins, et la question se pose, est-ce vraiment les cavaliers qui sont *cinématographiés*, ou n'est-ce pas plutôt Odette elle-même ? Toute la scène, que l'on imagine être construite comme un long *travelling*, est focalisée sur cette dernière, sur ses innombrables métamorphoses. On pourrait même dire que la narration n'est pas tant

descriptive qu'ontologique, puisque ce qui intéresse le texte n'est pas la simple mise en scène d'une promenade, même féerique, mais bien le « moi profond » d'Odette, son *être en tant qu'autre*, comme filmée, dit Proust, « au fond de la transparence liquide et du vernis lumineux de l'ombre que versait sur elle son ombrelle ». L'ombrelle cesse alors d'être un écran pour devenir une sorte de projecteur, à l'instar de ce que nous avons pu dire de la lanterne magique. On reprendra aussi cette idée que ce qui compte ici n'est pas ce qui se passe dans l'image, mais bien les fluctuations et la mouvée de l'image en elle-même et pour elle-même. En d'autres mots, les cavaliers ne seraient cinématographiés que parce qu'Odette l'est davantage, voire parce que Proust, dans cette scène, a su orchestrer une singulière séquence « cinématographique » : un morceau de roman dont le paradigme de réception privilégié n'est pas la littérature, mais le cinéma.



The Aviator (Martin Scorsese, 2004)

*Howard Hughes et Katarine Hepburn traversent un tapis rouge comme Odette et le héros-narrateur les allées du Bois. Le « star system » hollywoodien, analogue au jeu proustien de la mondanité, est ici dépeint dans toute sa démesure spectatorielle. Pour un autre film du même cinéaste qui dialogue avec ces enjeux proustiens, voir le aussi beau que méconnu *The Age of Innocence* (1993).*

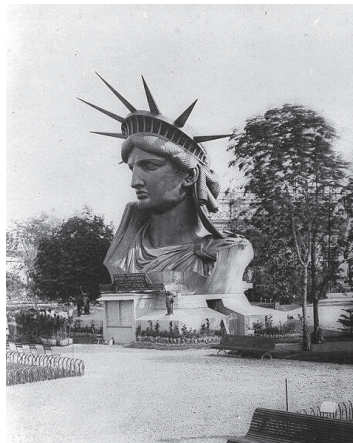
Le passage entre l'histoire et la forme de l'histoire est d'ailleurs clairement indiqué par Proust au cours des lignes suivantes : « Et, comme la durée moyenne de la vie – la longévité relative – est beaucoup plus grande pour les souvenirs des sensations poétiques que pour ceux des souffrances du cœur, depuis si longtemps que se sont évanouis les chagrins que j'avais alors à cause de Gilberte, il leur a survécu le plaisir que j'éprouve, chaque fois que je veux lire, en une sorte de cadran solaire, les minutes qu'il y a entre midi un quart et une heure, au mois de mai, à me revoir causant ainsi avec Mme Swann, sous son ombrelle, comme sous le reflet d'un berceau de glycines » (I, 629-630). Est à nouveau souligné le rapport entre le cinéma et l'intériorité, si bien que le dispositif filmique devient une sorte d'instrument pour lire en nous-mêmes, créateur de souvenirs volontaires qui, parce qu'ils sont désintéressés de leurs affects de surface, gagnent la pureté des souvenirs

involontaires, comme nous l'a déjà bien indiqué la madeleine. Le jeu de l'ombre et de la lumière est gravé à même le narrateur, le kaléidoscope des images du passé projette *une autre* image de ce même passé. Le cinématographe intérieur est, suggère Proust, un « berceau de glycines », à savoir qu'il est appelé – étant donné que la glycine est (en plus d'une espèce florale), pour la moelle épinière, un neurotransmetteur – à jouer un rôle de passeur, mélangeant les souvenirs, créant un potentiel d'action entre les neurones, les molécules et les images du passé. Avec cette séquence de promenade au Bois, Proust « cinéaste » a su créer un microcosme infini, aux degrés de puissance variables, c'est-à-dire une sorte de film cerveau, où tout se joue sur le plan intellectuel à même un double mouvement où le monde devient cerveau et le cerveau devient monde. Est ainsi mise à mal l'opposition entre intérieur et extérieur – le cerveau est aussi bien dans le monde que le monde est dans le cerveau –, comme a pu l'écrire Deleuze dans ses livres sur le cinéma : « L'identité du monde et du cerveau [...] ne forme pas un tout, mais plutôt une limite, une membrane qui met en contact un dehors et un dedans, les rend présents l'un à l'autre, les confronte ou les affronte. Le dedans, c'est la psychologie, le passé, l'involution toute une psychologie des profondeurs qui mine le cerveau. Le dehors, c'est la cosmologie des galaxies, le futur, l'évolution, tout un surnaturel qui fait exploser le monde. Les deux forces [...] s'étreignent, s'échangent, et deviennent indiscernables à la limite⁶⁶ ». Le présent de la promenade s'ancre à la fois dans le passé psychologique des amours imaginaires du narrateur pour Gilberte et dans le futur envoûtant des apparitions d'Odette constituant ce mois de mai immémorial.

Avec ce moment de pure *cinématographicité*, Proust monte en puissance ce que l'on pourrait appeler « le roman d'Odette », le combat sous l'ombrelle de l'ombre et de la lumière reflétant celui des différentes apparitions de Mme Swann, de la prostituée se travestissant en Miss Sacripant, à la cocotte Odette de Crécy, à l'épouse et mère saluée au Bois par tous, jusqu'à son nouveau mariage qui fera d'elle Mme de Forcheville, comme si le temps était en mesure de s'accélérer et de se ralentir, de revenir en arrière et de faire le saut dans le futur. Ce sera à peu près la réaction du narrateur lors du « Bal de têtes » qui ferme le *Temps retrouvé*, étrange matinée mondaine où l'invité d'honneur n'est pas tel prince, duc ou marquis, mais le temps en personne. Ainsi, en revoyant Odette, devenue

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 268.

Forcheville, après bien des années, il proposera cette réflexion : « Pour Mme de Forcheville au contraire c'était si miraculeux, qu'on ne pouvait même pas dire qu'elle avait rajeuni mais plutôt qu'avec tous ses carmins, toutes ses rousseurs, elle avait refleurì. Plus même que l'incarnation de l'Exposition universelle de 1878, elle eût été, dans une exposition végétale d'aujourd'hui, la curiosité et le clou. Pour moi, du reste, elle ne semblait pas dire : "Je suis l'Exposition de 1878", mais plutôt : "Je suis l'allée des Acacias de 1892." Il semblait qu'elle eût pu y être encore » (IV, 528). Odette et le Bois, tous deux immortalisés par la profondeur temporelle du *travelling* proustien – aussi bien dans le passé, dans le présent que dans l'avenir –, ne font qu'un. Elle n'est pas une femme, mais une fleur, une plante qui aurait la capacité de se métamorphoser en d'autres espèces, d'où ses innombrables statuts sociaux. Une minute du passé d'Odette au Bois vaut pour toute sa vie, car la mise en scène proustienne a su l'immortaliser à même son devenir.



La tête de la Statue de la Liberté, à l'Exposition Universelle de 1878
© United States Library of Congress

Une allégorie d'Odette, femme « libre » par excellence ?

Début du *travelling*, le narrateur attend. C'est bientôt midi, la plupart des promeneurs sont rentrés chez eux déjeuner. Puis, arrivée hors champ d'Odette, que la « caméra » proustienne ne lâchera plus : « Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve ; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de

sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe » (I, 625). Par sa robe, Odette est elle-même une ombrelle, à la fois un écran où sont projetés les rayons du cinématographe et une lanterne, car c'est bien elle qui colorie, rythme et découpe tout ce plan-séquence au Bois. Arrivée des personnages secondaires, rigides comme dans les premiers films burlesques, des automates :

Toute une suite l'environnait ; Swann, quatre ou cinq hommes de club qui étaient venus la voir le matin chez elle ou qu'elle avait rencontrés : et leur noire ou grise agglomération obéissante, exécutant les mouvements presque mécaniques d'un cadre inerte autour d'Odette, donnait l'air à cette femme, qui seule avait de l'intensité dans les yeux, de regarder devant elle, d'entre tous ces hommes, comme d'une fenêtre dont elle se fût approchée, et la faisait surgir, frêle, sans crainte, dans la nudité de ses tendres couleurs, comme l'apparition d'un être d'une espèce différente, d'une race inconnue, et d'une puissance presque guerrière, grâce à quoi elle compensait à elle seule sa multiple escorte. (*id.*)

Ces gens, Swann le premier, viennent *recadrer* Odette, nous en offrir le « gros plan », nouveau cadrage qui n'est pas seulement spatial mais temporel. À l'inverse, ce serait peut-être les prétendants qui se donnent en spectacle à Odette, qui, recadrant elle-même la scène selon sa propre perspective – sans pour autant briser la logique du *travelling* –, les regarde comme à travers une fenêtre. Tous ces changements dans l'image révèlent également la nature spéciale d'Odette, celle d'être « d'une espèce différente », rare et inconnue, « puissance presque guerrière » ajoute Proust, ce qui au passage exemplifie les efforts de l'ancienne courtisane de se hisser au sommet de la société et de l'aristocratie, ascension que viendra sceller sa relation avec le duc de Guermantes. Proust offre à Odette, dans cette séquence où elle représente moins ce qui est dans l'image qu'elle n'influe sur la manière dont l'image va prendre forme, « [l']assurance et [le] calme du créateur qui a accompli son œuvre et ne se soucie plus du reste » (*id.*), harmonie entre l'intérieur et l'extérieur, la psychologie voire la psyché d'Odette avec la cosmologie du Bois, comme l'un et l'autre côté d'un miroir dont la pellicule cinématographique incarnerait métaphoriquement la limite.

La narration – c'est-à-dire la mise en scène « cinématographique » – proustienne, mettra aussi en valeur tout le monde d'Odette, son inconscient psychologique qui la suit partout, comme une ombre ayant le pouvoir de gagner en expansion ou en opacité. Au Bois, Odette est dans son élément, comme en témoigne « la tranquillité flâneuse de sa promenade, pareille à celle qu'on fait à petits pas dans son jardin ». Et Proust d'enchérir : « de cet appartement on aurait dit qu'elle portait encore autour d'elle l'ombre intérieure et

fraîche. Mais, par tout cela même, sa vue ne me donnait que davantage la sensation du plein air et de la chaleur » (I, 626). Ce *travelling* du narrateur filmant Odette peut ainsi se lire comme une pointe temporelle mouvante, de laquelle jailliraient les lignes de fuites les plus variées, apportant par là une signification changeante parce que plurielle. Aucune image de la *Recherche* n'est autonome, chacune se rapportant à une autre dont elle est la face cachée ou surexposée, créant ainsi cette économie infinie des affects que nous avons déjà évoquée. Puis, le narrateur en arrivera à regarder Odette non plus comme une image, même mouvante, mais comme si elle était *elle-même* une « caméra ». Le personnage devient un rite de passage, sorte d'*objectif* qui, ironiquement, nous fait voir le monde avec la *subjectivité* de l'autre, c'est-à-dire voir le monde à travers son monde à lui : « déjà persuadé qu'en vertu de la liturgie et des rites dans lesquels Mme Swann était profondément versée, sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois ; et pour connaître le trouble nouveau de la saison, je ne levais pas les yeux plus haut que son ombrelle, ouverte et tendue comme un autre ciel plus proche, clément, mobile et bleu » (*id.*). Les fleurs du Bois imitent Odette, et non l'inverse, car le cinéma crée une réalité condensée, profonde et souterraine, un fragment de vécu qui vaut pour un archétype.

Et si Odette peut être présentée ici comme une « grande prêtresse », détentrice d'une « sagesse supérieure » (I, 626), c'est qu'elle sert au narrateur, et par là même au lecteur, une véritable leçon visuelle, un cours de cinématographie. En effet, quelle n'est pas la surprise du narrateur lorsqu'Odette lui tend sa jaquette pour se rafraîchir quelque peu : « je découvrais dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus, comme ces parties d'orchestre auxquelles le compositeur a donné tous ses soins, bien qu'elles ne doivent jamais arriver aux oreilles du public » (I, 627). À travers cette analogie musicale – comme plus tard seront comparées la sonate de Vinteuil et la lanterne magique, selon la logique proustienne qu'il faut toujours penser un art par un autre –, la « caméra » proustienne change à nouveau son échelle de valeurs et opère un autre « gros plan ». Or, la suite du passage montre bien qu'il ne s'agit pas que d'un simple changement de perspective spatiale, mais que la conversion est également temporelle et esthétique :

dans les manches de la jaquette pliée sur mon bras je voyais, je regardais longuement, par plaisir ou par amabilité, quelque détail exquis, une bande d'une teinte délicieuse, une satinette mauve habituellement cachée aux yeux de tous, mais aussi délicatement travaillées que les parties extérieures, comme ces sculptures gothiques d'une cathédrale dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche, mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage, un artiste n'eût obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours.
(*id.*)

Le cinéma ayant fait d'Odette une « déesse » (*id.*), elle méritait bien sa cathédrale. Plus encore, Proust fait ici l'apologie non du minuscule mais de l'invisible. L'invisible, qui n'est pas seulement visuel mais aussi sonore, affectif et social, sera dès lors l'affaire de l'artiste qui devra, d'abord, en prendre conscience et, ensuite, le livrer dans une œuvre. C'est donc la vie elle-même qui serait une cathédrale, avec ses illusions d'optique, nous cachant de nombreuses caractéristiques de son architecture et de ses sculptures. Et l'emprise que nous avons sur notre vie se mesurerait par les « prises de vues » que nous sommes à même d'y effectuer, du « montage alterné » grâce auquel nous arriverons à en rendre compte au cours d'une association créatrice des éléments et des affects. À partir du personnage d'Odette, édifiée par le roman « cinématographique » de Proust, est ainsi livré un art de vivre, un univers en expansion qui serait aussi bien politique, philosophique que scientifique.

« Mme Swann, majestueuse, souriante et bonne, s'avancant dans l'avenue du Bois, voyait comme Hypatie, sous la lente marche de ses pieds, rouler les mondes » (I, 628). Allégorie de la beauté et par là de l'éternité, Odette serait une sorte de descendante de la philosophe et mathématicienne grecque qui inspira d'ailleurs ces vers à Leconte de Lisle que Proust, transposant cette passion à même le personnage de Bloch, a beaucoup lu : « Elle seule survit, immuable, éternelle. / La mort peut disperser les univers tremblants, / Mais la Beauté flamboie, et tout renaît en elle, / Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs⁶⁷ ! ». Cette mystification d'une ancienne courtisane en déesse moderne est due, répétons-le, non pas aux actions d'Odette mais à la *manière* dont ces actions sont présentées⁶⁸. Odette est aussi bien « actrice » que « cinéaste », Proust lui ayant confié pour un temps le rôle de grand imagier. Et il serait faux d'attribuer cette situation uniquement à la sensibilité extrême du narrateur, car les effets de la mise en scène se répercutent sur tous les personnages de cette séquence. Ainsi, « [d]es jeunes gens qui passaient la regardaient

⁶⁷ Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, dans *Œuvres I*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 66.

⁶⁸ Odette opère malgré une *conversion* cinématographique de l'image et du réel, à l'instar des conversions éthique, affective et religieuse des héroïnes rosselliniennes incarnées par Ingrid Bergson (*Europe 51*, *Stromboli, terre de Dieu*, *Voyage en Italie*).

anxieusement, incertains si leurs vagues relations avec elle [...] étaient suffisantes pour qu'ils se permissent de la saluer. Et ce n'était qu'en tremblant devant les conséquences, qu'ils s'y décidaient, se demandant si leur geste audacieusement provocateur et sacrilège, attentant à l'inviolable suprématie d'une caste, n'allait pas déclencher des catastrophes ou faire descendre le châtiment d'un dieu » (I, 628-629). On imagine les figurants d'une scène de cinéma se demandant s'ils oseront, en dépit des tabous et des interdits, briser le mur de la représentation et regarder directement la caméra, renverser l'ordre normal des choses en fixant l'objectif qui est censé les observer.

Somme toute, on remarquera que ce long *travelling* ne comporte qu'une seule réplique d'Odette au narrateur : « Alors, me disait-elle, c'est fini ? Vous ne viendrez plus jamais voir Gilberte ? Je suis contente d'être exceptée et que vous ne me "dropiez" pas tout à fait. J'aime vous voir, mais j'aimais aussi l'influence que vous aviez sur ma fille. Je crois qu'elle le regrette beaucoup aussi. Enfin, je ne veux pas vous tyranniser, parce que vous n'auriez qu'à ne plus vouloir me voir non plus ! » (I, 629), paroles qui devraient mettre fin au « plan-séquence » et repartir de plus belle un autre roman, celui du narrateur et de Gilberte. Or, Proust s'y refuse obstinément. Sa « caméra », d'un rapide panoramique, va plutôt cadrer le prince de Sagan qui, « faisant comme dans une apothéose de théâtre, de cirque, ou dans un tableau ancien, faire front à son cheval, adressait à Odette un grand salut théâtral et comme allégorique, où s'amplifiait toute la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme, fût-elle incarnée en une femme que sa mère ou sa sœur ne pourraient pas fréquenter » (*id.*). Théâtre, cirque, tableau ancien et allégorie, Proust ne vient-il pas de nous livrer ici la recette de son curieux mélange « cinéma » ? Le monde de Proust, soutenu par les tribulations mondaines du narrateur, est bien un monde théâtral, c'est-à-dire un monde de faux-semblants. Dans la société de la *Recherche*, chacun joue son rôle, mais en convoitant un rôle plus élevé. Signe de l'ascension sociale, le théâtre signifie également coup de théâtre, correspondant aux multiples chocs narratifs du roman, telle la renaissance de Mme Verdurin en nouvelle princesse de Guermantes. Pourtant, ce que nous appelons le « cinéma » de Proust est loin d'être du théâtre filmé. Le cirque renverrait plutôt aux débuts du cinématographe, attraction foraine où les films étaient projetés à même des chapiteaux. C'est aussi le goût de Proust pour le comique et, surtout, le carnavalesque, à savoir le travestissement. Le tableau ancien

rappelle que toute l'action de la *Recherche* est comme suspendue au-dessus d'un passé immémorial, duquel les personnages, montés sur les échasses de leurs années, risquent bel et bien de tomber. Même la servante Françoise avec son parler rustique – d'où son nom d'ailleurs –, évoque au narrateur non pas le peuple mais la dynastie des rois de France. Et que reste-t-il au prince de Guermantes, lors du « Bal de têtes », juché sur le haut de ses 83 années, ne ressemblant même plus à la caricature de lui-même, excepté ce nom de Guermantes, le reliant par là à des siècles et des siècles de tradition ? L'allégorie, proche du tableau, est comme la cristallisation de la métaphore proustienne, à savoir que nous vivons simultanément dans plusieurs moments de notre vie, « comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles » (III, 154), dit le narrateur dans *Sodome et Gomorrhe*. Prenant place dans un roman mais dont le véritable mode d'expression est le cinéma, la mise en scène proustienne, grâce à une « caméra » qui pénètre le réel, devra être en mesure de projeter une image pleine de cette coexistence des pointes temporelles et affectives, comme le montre bien le prince de Sagan, personnage réel que Proust a d'ailleurs connu, qui salue à la manière ancestrale des seigneurs chevaliers courtois, ses ancêtres, sans même soupçonner qu'Odette, à cause de son passé pour le moins inavouable, est indigne d'une telle apothéose. Le réel salue la fiction, sans se douter que l'on ne sait jamais tout de l'autre, que seul un regard perçant – à l'instar des « caméras » benjaminienne et proustienne filmant non pas le vu, mais l'inconscient même du visible – serait à même de remonter le temps et de faire rejaillir d'un passé pourtant oublié des affects aptes à bouleverser l'ordre des mondes, leçon que devront retenir les adaptateurs et les commentateurs de la *Recherche*.

Faisant notre propre saut dans le passé, on se retrouve en 1946 pour constater les surprenantes prémonitions du critique de cinéma Jacques Bourgeois. En effet, on trouve en germe chez lui ce que nous avons défini – à partir d'une scène précise – comme la *cinématographicité* de la *Recherche*, apportant un troisième niveau de signification à l'expression « Proust "cinéaste" » et ainsi une autre façon d'actualiser filmiquement certains moments de la *Recherche*.

En fait, rarement jugement n'a été aussi radical, si bien que l'on est en droit de se demander comment lire un tel programme de recherche : « Nous voulons seulement

montrer par les arguments qui vont suivre, que cette importance littéraire considérable de Proust, avec ses influences diverses, heureuses ou funestes, provient peut-être d'une erreur esthétique fondamentale. En fait, *son œuvre nous semble être bien autre chose que de la littérature et perd même passablement à être considérée seulement comme telle*⁶⁹ ». Ce que voudrait éclairer le critique, c'est la valeur sensible de l'écriture proustienne, fondation du style de l'auteur. Chemin faisant, constatant que quelque chose ne va pas, il remet en question toute la démarche, pour en arriver à proposer cette idée pour le moins surprenante : par la puissance d'évocation infinie qu'il accorde à la notion d'image, l'écriture n'est plus qu'un mode d'expression qui limite Proust ; en d'autres mots, l'art littéraire n'aurait pas dû être sa vocation première, n'étant pas analogue à son tempérament. La suite risque de surprendre : « Imaginons maintenant Proust "cinéaste" et non plus écrivain, puisqu'il a besoin d'images au lieu d'idées générales pour s'exprimer. Metteur en scène, actif, il aurait eu la possibilité de composer ces images concrètement, pièce par pièce, non seulement dans l'espace comme le peintre, dont l'univers est en quelque sorte instantané, mais aussi dans le temps, avec des décors et des acteurs vivants. Il aurait pu *construire* des images nouvelles au lieu d'avoir à utiliser celles qui dormaient au fond de sa mémoire d'homme de lettres, passif, attendant ce que le vulgaire appelle l'inspiration⁷⁰ ». Malgré la richesse de telles intuitions qui ont évidemment tout pour séduire – et, espérons-le, pour séduire le lecteur –, il faut d'emblée émettre une réserve. Contrairement à ce que peut laisser entendre Bourgeois qui semble écrire sur le cinéma *contre* la littérature, nous proposerons *tout à la fois* d'imaginer un Proust « cinéaste » et un Proust écrivain, car ils sont comme l'endroit et l'envers de la même pièce. En faisant fi de cet effet, nous risquons de nous perdre dans une classification hiérarchique entre les arts, ce qui est d'autant plus paradoxal que la *Recherche* nous dit et redit le contraire.

À bien lire, on retrouve aussi chez Bourgeois ce que nous avons tenté de définir plus haut entre la modification de ce qui est *dans* l'image en opposition avec les métamorphoses de l'image *elle-même*. Dans ses propres mots, que l'on endossera à un certain degré, le critique trouve dans ce dualisme l'orientation d'un cinéma qui, en 1946, n'a pas encore su se manifester pleinement : « Le cinéma est l'art du mouvement de l'image, c'est-à-dire

⁶⁹ Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche de Proust », dans *La revue de cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 19. Nous soulignons.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

exactement et seulement ce que nous trouvons dans l'œuvre proustienne. Je dis le *mouvement de l'image* qui passe avant le *mouvement dans l'image*, contrairement à ce que pensent beaucoup de cinéastes⁷¹ ». Rectifions sommairement : on trouve autre chose que le mouvement *de* l'image dans la *Recherche*. Seulement, comme dans le *travelling* d'Odette au Bois, c'est le dispositif romanesque et esthétique, parce que *formel*, qui aura toujours le dessus sur le mouvement *dans* l'image, l'histoire dans un sens purement et simplement narratif. Malgré tout, on ne peut nier que Bourgeois – en précurseur inattendu – se rapproche de ce que nous avons appelé une actualisation cinématographique de la *Recherche*, à moins que ce ne soit l'inverse, en cela que c'est l'univers visuel et pictural de la *Recherche* qui serait à même de devenir une sorte de grille d'analyse d'œuvres filmiques, ce qui reviendrait à anéantir l'écart entre l'intérieur et l'extérieur.

« Au cinéma, l'expression provient surtout du rythme des images se succédant dans le temps, rythme générateur de sensations psychologiques, de sentiments. [...] En conséquence, la chronologie ne peut être quelconque au cinéma. [L]'ordre normal d'enchaînement appartient au mouvement dans l'image, lequel passe au second plan. Des effets dramatiques nouveaux peuvent être obtenus par le rapprochement insolite de deux actions ayant pris place en des temps différents⁷² ». Bien plus que des effets dramatiques, il y a là une éthique à fonder, mais seulement dans le temps pourra-t-on y arriver. Les cinéastes à venir, c'est-à-dire ceux qu'espère Bourgeois en 1946, se posent donc un problème essentiellement *proustien* : comment réaliser une œuvre composée de multiples nappes temporelles qui coexistent sur un même plan de pensée ? Une sorte de plan d'immanence qui permettrait la simultanéité d'une infinité de plateaux temporels, seul lieu où la pensée sera en mesure de forger ses concepts, et de les relier, pour mieux les redistribuer à même les différents niveaux du plan dans un élan impérissable de création. Proust a su donner un nom clair à cette idée, celui d'*adoration perpétuelle*. Or, en bouleversant l'économie de l'art romanesque⁷³, Proust en serait arrivé à articuler un des fondements de l'esthétique du cinéma « moderne », qui est, pour le dire avec Bourgeois,

⁷¹ *Id.* L'auteur souligne.

⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷³ Pour s'en convaincre, il suffit de lire les commentaires des premiers lecteurs de *Du côté de chez Swann*, livre refusé par de nombreux éditeurs avant d'être publié à compte d'auteur chez Grasset en 1913. Sur ce point, le rapport de lecture de Jacques Madeleine, que l'on joint en annexe à la plupart des éditions, n'est rien de moins qu'exemplaire.

que « [l]e mouvement de l'image, correspondant à celui des émotions, importe plus que le mouvement dans l'image correspondant à celui de l'action⁷⁴ ». Plusieurs moments de la *Recherche* valideraient un tel constat, par exemple ce moment qui suit la lecture du *Journal Goncourt* par le narrateur, ce qui provoque d'abord chez lui une déception considérable remettant en question ses talents d'écrivain, pour ensuite le réconforter comme jamais en ce sens que ne pas écrire « comme les Goncourt » sera pour lui une bénédiction, un signe indiquant qu'il a une façon originale de voir le monde, de voir *à travers* le monde, et que cela ne peut se traduire que par une expérience littéraire inédite :

Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit – jusque-là sommeillant, même derrière l'activité apparente de ma conversation dont l'animation masquait pour les autres un total engourdissement spirituel – se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors – par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps – était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais plus la faculté de m'arrêter à lui, comme le chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. (IV, 296-297)

Ce qui était invisible devient visible, et inversement. C'est également un curieux manifeste de création en cela que se voient suggérer au romancier des sujets pour le moins inhabituels, comme – et l'exemple ne pourrait être mieux choisi – « l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps », à savoir ce que Deleuze et Guattari appelleront également « un *temps stratigraphique*, où l'avant et l'après n'indiquent qu'un ordre de superpositions⁷⁵ », un roman perspectiviste, car la vérité ne pourra qu'être celle du temps, plus encore qu'elle ne prendra forme que par la coexistence de divers points de vue non pas dans l'espace mais dans le temps.

« Toutefois, Proust dépasse le cinéma actuel, ou du moins ouvre des horizons sur ses possibilités encore inexploitées⁷⁶ ». Bourgeois réclame ainsi, ce qui est admirable, que la création cinématographique *à venir* suive les chemins balisés par le roman proustien. Le critique milite ainsi pour l'arrivée d'un nouveau régime des images, d'une autre forme de cinéma, proustien jusqu'au photogramme, celui-là même qu'il nomme « le cinéma psychologique⁷⁷ », au-delà de l'histoire racontée. Cela implique une distribution explicite des différentes modalités de l'image aussi bien dans le style de Proust en particulier que

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991], p. 58.

⁷⁶ Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche du temps perdu », *art. cit.*, p. 28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

dans sa composition romanesque en général, avec d'un côté une ontologie des images répertoriées dans le texte et, de l'autre côté, une genèse effective des modes d'expression imagés produisant le mouvement paradoxal par lequel Proust *cinématographie* et le cinéma *littérarise* le réel. Serait tracé en la *Recherche* le contour des techniques cinématographiques impliquées par l'expérience de la pensée en général, et de la sienne en particulier, ce qui donnerait une nouvelle ontologie cinématographique fondée à même la littérature de Proust.

Proust et les cinéastes, la *Recherche* et le cinéma ne sont donc pas en rapport de force, mais, répétons-le, de coexistence. Le cinéma est une méthode de lecture pour actualiser certaines virtualités esthétiques et affectives de la *Recherche* ; la *Recherche* est une méthode d'analyse filmique pour *littérariser* un cinéma que l'on veut « moderne⁷⁸ ». L'écriture consiste à noircir une page avec des mots nouveaux, alors que le cinéma doit illuminer une surface qui, sans lui, resterait plongée dans l'obscurité, en somme. Il s'agit de deux dispositifs en apparence inverses, mais profondément complémentaires, ce que dira d'ailleurs le narrateur de la relation qu'il découvre entre Saint-Loup et Morel : « Il est possible que Morel, étant excessivement noir, fût nécessaire à Saint-Loup comme l'ombre l'est au rayon de soleil » (IV, 283). En changeant une plaque de notre lanterne magique, on en viendra à confondre l'ombre et la lumière, comme, dans les marines d'Elstir, la mer et le ciel.

Une dernière intuition nous fera regarder du côté des ouvrages deleuziens sur l'art cinématographique. Sans pour autant se contenter de l'analogie primaire entre les dualismes

⁷⁸ Selon les thèses de Deleuze, que nous utilisons comme modèle, l'acception « cinéma moderne » correspond non pas tant à une *période* chronologique de l'histoire du cinéma, mais plutôt à une certaine *forme* d'esthétique cinématographique, à une manière de penser propre à un type d'images particulier. Il est toutefois vrai que cette forme n'était que peu présente avant la fin des années 1940, soit avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée de la télévision, la naissance des cinémas nationaux, et qu'elle commence à se modifier au cours des années 1980 (on entrerait plutôt dans le cinéma « contemporain »). Il est tout aussi juste que le cinéma « classique » ne disparaît pas alors que le « moderne » se constitue, au même titre qu'un seul film peut, par moment, être aussi bien « classique », « moderne » ou « contemporain ». Bref, le cinéma « moderne » correspond d'abord et avant tout à un *paradigme*, comme l'est par exemple le « cinéma d'attractions » d'André Gaudreault. L'utilisation des écrits d'un philosophe réfléchissant le cinéma comme théâtre de concepts et comme usine de paradigmes nous paraît justifiable dans la mesure où « Proust "cinéaste" » est un enjeu qui touche tout autant la philosophie que le cinéma. À l'inverse, l'utilisation de paradigmes rigoureusement historiques ne servirait en rien notre intuition. Toute hypothèse est déjà orientée vers certains « alliés » (dans le cas présent, les *Cinéma* de Deleuze) et reconnaît naturellement les terres vers lesquelles il n'est pas bon qu'elle s'aventure.

de Bourgeois et de Deleuze – ce qui reviendrait à voir en *l'image-mouvement* du premier *l'image-temps* du second, et dans *l'image en mouvement* de Bourgeois *l'image-mouvement* deleuzienne – on ne peut qu'être heureusement surpris d'un tel parallélisme et se dire qu'il y a bien là un problème à résoudre.

Deux régimes cinématographiques s'opposent donc, l'un « classique », l'autre « moderne » (cf. la note précédente). Le premier chronologique, le second a-chronologique. D'une part serait monté en puissance le mouvement dans l'image, d'autre part, le mouvement même des images comme dans une symphonie des formes et des textures. Dans le premier système, dira Deleuze, c'est le mouvement qui contrôle le temps, celui-ci n'étant représenté qu'indirectement, en tant que variable indépendante. Un cinéma toujours au présent qui serait celui du temps de la projection, que le film contienne ou non analepses et prolepses, cela ne change rien à l'affaire. Le second système, qui a davantage séduit le philosophe (comme nous le montrera à maintes reprises les quatre années de cours – 1980-1984 – qu'il donna à l'Université de Vincennes), fait tout simplement l'inverse : le mouvement se subordonne au temps, ce qui implique une « crise de l'image-action » et un « bris du schème sensori-moteur », tel que Bergson a pu le décrire dans le premier chapitre de *Matière et mémoire*. Cette image directe du temps se trouve par exemple dans les *travellings* de Resnais, Visconti ou Tarkovski, ou encore à même la profondeur de champ extrême qui caractérise les films de Welles.



Citizen Kane (Orson Welles, 1941) et *The Lady From Shanghai* (1947)

Miroir et profondeur de champ.

En fait, ces quatre cinéastes seront aptes à proposer plusieurs catégories d'image-temps, au même titre que Deleuze divisait l'image-mouvement en trois (image-perception, image-affection, image-action). Or, il y aurait un élément commun aux diverses manifestations de

l'image-temps cinématographique, composante sur laquelle il faudra, en temps et lieu, faire le point : « toujours l'image-temps directe nous fait accéder à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'ils tiennent dans l'espace. Proust parle alors en termes de cinéma, le Temps montant sur les corps sa lanterne magique et faisant coexister les plans en profondeur⁷⁹ ».

Ce que Deleuze nomme *image-temps*, et Bourgeois *mouvement de l'image* (ou *image-mouvement*), serait à la fois ce par quoi Proust aurait devancé le cinéma « moderne », ce qui permettra à de nouveaux cinéastes de retrouver Proust. Il ne faut plus seulement sentir le temps, il faut le voir, si bien que l'on en vient à croire que parler de Proust ou parler du cinéma moderne de l'image-temps ce pourrait bien être la même chose... Ces affinités inconscientes, on devra les remettre en avant-plan et les faire dialoguer.

La méthode de la méthode

À travers les trois entrées que nous venons d'explorer, il s'agissait de relever les trois niveaux de potentiels qu'offre une étude comparative avec d'un côté Proust et de l'autre côté le cinéma. On peut aussi voir le problème ainsi : d'une part la *Recherche*, d'autre part les cinéastes. Ou encore imaginer deux lectures du roman qui s'entrecroiseraient, dont l'une, cinématographique, offrirait un deuxième souffle bien mérité à la seconde, littéraire. Bref, la simultanéité de ces trois méthodes devrait logiquement produire un nombre élevé d'effets pratiques sur les œuvres et concepts étudiés, tout en créant plusieurs lieux de dialogue nouveaux où l'on tentera d'intervenir.

L'expérience littéraire que propose Proust avec sa *Recherche* semble convoquer une telle interprétation active, une lecture actualisante, à l'instar du geste même d'adaptation qu'ont eu les cinéastes qui ont transposé l'univers et les formes du roman au cinéma, ou à l'image de Proust qui a su doter le dispositif de la lanterne magique d'une puissance esthétique maximale proche de celle qu'aura conquise le cinéma moderne, sans oublier que

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, op. cit., p. 56.

lire la *Recherche* peut se faire d'une façon qui en vient à déployer les procédés filmiques qui peuplent et qui rythment le texte. C'est un mode de lecture qui tend à faire fructifier les anachronismes ou, du moins, les rencontres fortuites, ce qui montre bien que la réception d'une œuvre n'est jamais passive, qu'elle est une activité en elle-même et un appel vers le dehors ou le devenir. Cette activité demande, de la part du récepteur, une projection de son imaginaire, projection interprétative et actualisante, réinvention qui propose de réinvestir l'altérité de l'œuvre afin de montrer que les différences ou les paradoxes ne sont en fait qu'en surface. En respectant l'éternité du texte proustien dont on ne peut évidemment changer ne serait-ce qu'une seule ligne, il s'agit malgré tout de créer du nouveau, travail de sélection qui ne vise pas tant le détail que le général, non pas le particulier, mais le collectif. Par exemple, notre lecture de la séquence de la lanterne magique du début de « Combray » nous amènera à relire et à monter en puissance l'ensemble des procédés optiques qui constituent le roman.

La distance temporelle qui nous sépare du texte de Proust nous permet aussi, en considérant l'invention du cinéma moderne de l'image-temps où le mouvement des images supplante le mouvement à même les images, de voir autrement la *Recherche*, à travers la création d'un nouveau paradigme de lecture. Comprendre, c'est comprendre *dans le temps*, c'est accepter et mettre en avant une lecture qui s'apparente à l'effet de choc qu'a associé Benjamin à l'art du cinématographe. On utilisera la *Recherche*, mais les effets pratiques de cette utilisation doivent se faire sentir au cœur même du texte de Proust, en ce sens que l'utilisation est un acte de construction intellectuelle qui n'est pas pour autant coupé du réel et qu'une littérature nouvelle peut être le fruit du lecteur. Le cinéma serait ainsi à la fois une méthode et une structure pour interpréter la *Recherche*, et inversement, cela va de soi.

Somme toute, il est bel et bien question de désacraliser le texte littéraire, pour redonner à Proust des lettres de noblesse dont il serait peut-être le premier surpris. Déconstruire Proust et sa *Recherche* pour mieux les reconstruire, à partir d'une signification pertinente qui elle-même occupe une sorte d'entre-deux, entre le cinéma et Proust. Cette pratique herméneutique doit accepter la coupure, la rupture avec quelque tradition, si elle veut espérer atteindre le statut d'événement, moment intellectuel créateur d'un sens nouveau. Cela consiste aussi à créer une collectivité originale de lectures, d'interprétations, d'utilisations, quelque chose comme une singulière *manière d'être*, en

littérature et au cinéma. Les points de friction du texte de Proust, par exemple ses critiques sévères sur le cinématographe au *Temps retrouvé*, ne seront donc pas à éviter, mais à travailler, pour illustrer que le discours de l'écrivain répond à une logique supérieure dont les paradoxes ne sont certainement pas absents. Le cinéma doit du même coup être une expérience intellectuelle sensible à même, précisément, d'encourager le partage de cette sensibilité. Or, la méthode s'inspire de cette expérience.

On voit bien que le cinéma n'est pas à la recherche du temps perdu mais du temps *retrouvé*, retrouvé par l'image-temps cinématographique, un temps monté en puissance, rendu à l'état pur et rendant possible, ce qui reste encore à prouver, une nouvelle façon de croire au monde tel qu'il est réellement, ce qui constitue finalement la recherche proustienne. Or, une lecture actualisante de la *Recherche* en tant qu'univers créateur de nouvelles lois cinématographiques pourrait alors montrer que Proust est allé plus loin – comme le suggère d'ailleurs Bourgeois – que les cinéastes de son époque sur le terrain de l'ontologie cinématographique, à savoir celui des pouvoirs de l'image. Ce terrain, cette espèce de nouveau monde possible, il faudra à notre tour le négocier pour faire valoir sa capacité de suggestion et, surtout, de création. On comprend tout autant que la lanterne magique de la *Recherche* est ni plus ni moins qu'un prodigieux vecteur d'imaginaire, d'espace et de temps, orchestrant une affabulation riche d'un sens moral dont la signification est en elle-même une recherche de la vérité, de la vérité actualisée. Il est temps de commencer.

PREMIER PLAN-SÉQUENCE

Adaptations

L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment.

— Marcel Proust, *Albertine disparue*

Si la problématique des adaptations proustiennes de la *Recherche* peut transformer le roman *de l'intérieur* – ce qui implique une réduction maximale de l'écart entre l'œuvre première et l'œuvre seconde –, c'est précisément parce qu'on la retrouve sous divers motifs en plein cœur du texte, si bien que l'on en vient à ne plus vraiment distinguer création et recreation, lecture et relecture. Pour « sortir » de Proust, l'adapter et le confronter au dehors, il faut, paradoxalement sans doute, sillonner encore plus dans le détail son œuvre pour en faire entendre les harmoniques et résonner les échos, à l'image des conquistadors espagnols qui épuisent le terrain à explorer en le parcourant de toutes les façons imaginables et dans toutes les directions possibles.

« L'œuvre [...] se tient à ce *sommet vertigineux des années passées non séparées d'elle* ; elle [...] doit être prise comme ayant la longueur *non de son corps mais de ses années*, pesée avec son *temps incorporé*, décrite comme *occupant une place si considérable* – *puisqu'elle touche simultanément à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps* ». Cette phrase, soulignant aussi bien la question de la coexistence des affects et de la circularité du temps constitue à la fois le nœud du problème et sa réponse. Or, il est intéressant de constater qu'elle n'est pas de Proust, mais de Genette, à l'occasion de l'un de ses premiers textes⁸⁰. La théorie présentée au cours de cet article consiste à lire la *Recherche* de Proust comme un « palimpseste [aux] profondeurs presque insondables⁸¹ ». Cette notion de « temps incorporé » que l'on trouve lors de l'antépénultième paragraphe du dernier tome de l'œuvre est en effet capitale pour articuler la *Recherche* et ses multiples degrés.

⁸⁰ Gérard Genette, « Proust palimpseste », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points : Littérature », 1966, p. 65. L'auteur souligne.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

Le passage est célèbre : « C'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief ». Et, poursuit le narrateur dans le salon de l'hôtel Guermantes métamorphosé en antichambre du *devenir artiste*, « c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction. Car après la mort le Temps se retire du corps, et les souvenirs – si indifférents, si pâlis – sont effacés de celle qui n'est plus et le seront bientôt de celui qu'ils torturent encore, mais en qui ils finiront par périr quand le désir d'un corps vivant ne les entretiendra plus » (IV, 624). Dans la chronologie du roman, cette réflexion est formulée par le narrateur à la suite de la dernière réminiscence de l'œuvre, lorsque celui-ci entend des bruits de pas et une clochette qui lui rappellent les soirées d'été à Combray, les invités de ses parents et leurs soupers dans le petit jardin situé au pied de sa chambre, le départ de Swann, confirmé par le bruit de la clochette qui accompagne les va-et-vient de la porte du jardin. C'est la circularité propre au roman proustien qui, justement, a trouvé le moyen de s'incarner à même une logique de l'art romanesque (une logique de la durée), contrairement à l'ouverture de l'œuvre qui relevait davantage de la fable ou du prologue. Cela revient à dire qu'il ne faut pas lire la *Recherche* comme un traité de philosophie ou de physique, malgré les affinités que l'on peut y trouver avec les théories de Bergson et d'Einstein sur le temps comme quatrième dimension, car la théorie chez Proust est toujours redevable à la pratique, la doctrine au style. Sa pensée prend donc la couleur du temps dans lequel elle s'est déployée, un temps singulièrement romanesque. Pour Genette, il s'agit du « plus troublant paradoxe de la *Recherche* », à savoir « qu'elle se présente à la fois comme œuvre et comme approche de l'œuvre, comme terme et comme genèse, comme offrande du temps perdu et comme offrande du temps retrouvé⁸² ». Du même coup, « chaque moment de l'œuvre est en quelque sorte donné deux fois : une première fois dans la *Recherche* comme naissance d'une vocation, une deuxième fois dans la *Recherche* comme exercice de cette vocation ; mais ces “deux fois” nous sont données ensemble⁸³ ». C'est la vertigineuse rotation de Proust palimpseste, auteur d'une œuvre aux degrés de

⁸² *Ibid.*, p. 62.

⁸³ *Id.*

lecture multiples, si ce n'est pas infinis, car on en vient à comprendre que tout fragment significatif de la *Recherche* contient de manière enveloppée le roman dans son entièreté. Le passé et l'avenir de l'œuvre s'actualisent au cours du présent de la lecture pour révéler « l'être en soi » du roman, phénomène assujetti au dispositif dont relèvent les réminiscences proustiennes, comme le passé pur de Combray qui (re)naît d'une saveur particulière. En somme, *pars totalis* dont le mystère n'est explicable que dans l'abîme du temps, et dont les effets pratiques ressemblent (mais d'une façon proprement romanesque) à la fausse reconnaissance telle qu'étudiée par Bergson dans son travail sur le rapport entre l'actuel et le virtuel dans ce que l'on nomme le *déjà vu*⁸⁴, et qui chez Proust deviendrait le *déjà vécu* ou *déjà lu*.

« Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose. [...] Celui qui prendra conscience du dédoublement continu de son présent en perception et en souvenir sera dans le même état. Pour peu qu'il s'analyse lui-même, il se comparera à l'acteur qui joue automatiquement son rôle, s'écoutant et se regardant jouer. Mieux il approfondit ce qu'il éprouve, plus il se scinde en deux personnages, dont l'un se donne ainsi en spectacle à l'autre⁸⁵ », écrit Bergson dans ce texte dont la première version est contemporaine du début de l'écriture de la *Recherche*, ce qui nous fait également mieux comprendre le « spectacle parfait⁸⁶ » qu'est l'œuvre proustienne. Ainsi, conclut Genette, « [c]omme l'écriture proustienne, l'œuvre de Proust est un palimpseste où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité⁸⁷ ». Or, on voit bien que le récit proustien est toujours – au moins – double, comme le parcours de la vie de son héros-narrateur, menant contre toute attente à l'écriture, puis comme l'écriture de cette même vie par le narrateur qui devient chemin faisant l'auteur de sa propre histoire, sans compter que les événements et les personnages de la *Recherche* s'« inspirent » de la vie de Proust lui-même, ce qui ne peut qu'ajouter un

⁸⁴ Henri Bergson, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » [1908], *L'énergie spirituelle*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 897-930.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 917-920.

⁸⁶ Gérard Genette, « Proust palimpseste », dans *Figures I*, op.cit., p. 67.

⁸⁷ *Id.*

niveau de simultanéité. Dans le même temps, entre l'histoire « vécue » et l'histoire « racontée », toutes deux issues de la matrice romanesque proustienne, on ne peut que se demander laquelle vient avant l'autre. Faut-il lire la *Recherche* comme une *adaptation d'elle-même*, c'est-à-dire comme la mise en scène d'une histoire de vocation visant précisément à mettre en scène l'histoire même de cette vocation ? Un palimpseste en fondu enchaîné avec un autre palimpseste, film infini dont la pellicule serait à l'image du roman, en boucle ? Que dire aussi des adaptations, cinématographiques, littéraires et autres de la *Recherche*, sinon qu'il s'agit, même dans l'hypothèse la plus réservée, d'une adaptation au *troisième* degré ? Et quelle serait la fonction d'une telle démarche ?

*

Deux éléments doivent ressortir de cette insolite théorie de la lecture qui est à la fois une pratique – l'adjectif *baroque* ne peut que venir à l'esprit – à laquelle, ou auxquelles, Proust confronte son lecteur. D'une part, l'éternité de l'œuvre, à savoir sa circularité, le texte fini comme producteur de texte infini. D'autre part, le jaillissement perpétuel et soudain de la nouveauté qui y prend place, en dépit de l'apparente fermeture du roman qui, en effet, semble se replier sur lui-même. De ce rapport pour le moins paradoxal prend forme l'art romanesque de Proust, celui de la littérature au second degré, « surimpressionnisme⁸⁸ » du temps incorporé de la vocation et de la création que vient accroître celui de la lecture, non seulement comme création mais bien comme recreation. Le texte est sa propre représentation, tel un scénario qui se mettrait en scène par lui-même.

L'œuvre d'art – ici le roman – met en relief, comme l'a dit Proust, cette notion de *temps incorporé* qui était censée en être la découverte finale. Or, à bien relire le texte, c'est déjà ce qui était en jeu sous les yeux du lecteur. La philosophie romanesque de Proust est un *art du montage* et, par là même, de l'adaptation, une auto-adaptation. Deleuze, dans son second ouvrage sur le cinéma, s'est intéressé à ce phénomène, qu'il qualifie d'« image-cristal ». Or, le vocabulaire employé est éminemment proustien, et pour cause : « L'image-

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49. Genette reprend le terme de la biographie d'André Maurois (*À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949, p. 201) qui lui-même est allé le chercher dans un texte de Benjamin Crémieux (« Le "sur-impressionnisme" de Proust », dans *XX^e siècle*, 1^{re} série, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1924. Repris dans Jacques Bersani [dir.], *Les critiques de notre temps et Proust*, Paris, Garnier, 1971, p. 31-35).

cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer. Aussi y aura-t-il différents états du cristal, suivant les actes de sa formation et les figures de ce qu'on y voit⁸⁹ ». Quelques lignes plus bas, le philosophe convoquera directement Proust dans une lecture qui n'est pas étrangère à ce que nous tentons d'établir et de déployer : « c'est Proust qui saura dire que le temps ne nous est pas intérieur, mais nous intérieurs au temps qui se dédouble, qui se perd lui-même et se retrouve en lui-même, qui fait passer le présent et conserver le passé⁹⁰ ». Or, Proust ne fait pas que le dire, il le démontre, avec le passage du *Temps retrouvé* où se trouve, une page avant le mot « Fin », la découverte du temps incorporé.

Cette révélation de l'art littéraire se termine d'ailleurs par un curieux renvoi qui était absent dans les éditions antérieures de la *Recherche* et que les éditeurs de sa réédition en Pléiade ont su réintégrer. L'ajout tardif, une simple phrase, se lit comme suit : « Profonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte » (IV, 624). Tout se passe alors comme si Proust renvoyait son lecteur à un moment précis du roman, que l'on trouve dans *La prisonnière*, et qui est comme la démonstration en acte de cette esthétique originale qui permet une multiplicité des degrés de lecture épousant celle des niveaux d'énonciation. Le narrateur regarde dormir une morte, plus encore, un être de papier. Regarder dormir Albertine, c'est rêver au roman à venir, mais qui est pourtant déjà écrit. Lire la *Recherche*, c'est la parcourir au moins deux fois. Chez Proust, la lecture est d'emblée une relecture.

« Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante » (III, 578), dit d'entrée de jeu le narrateur dans la séquence à laquelle nous renvoyaient les dernières lignes du *Temps retrouvé*, lorsqu'il évoque à la fois le sommeil et la mort d'Albertine. On peut ainsi lire ce passage comme une singulière métalepse, déterritorialisation d'un palimpseste vers un autre. L'Albertine qui est mise en scène dans

⁸⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 109-110.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

cette séquence n'est pas, à proprement parler, celle du roman, c'est-à-dire un personnage, protagoniste, élément du récit servant à faire avancer l'action. Elle est autre chose, en traversant le miroir de la représentation, elle est passée de la diégèse romanesque à la matrice de l'écriture, d'où la simultanéité entre la mort et le sommeil. Souvent comparée à une fleur, est aussi utilisée dans ce passage l'image de la plante, ce qui est une nouveauté. Plus encore, c'est une nouveauté structurante, en ce sens que la plante est une des métaphores de l'œuvre à la fois à faire et déjà faite, comme le dit le narrateur dans le *Temps retrouvé*, ayant compris que l'œuvre d'art est le seul moyen pour « retrouver le Temps perdu » : « Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante ». Dans le même élan, Proust précise son rapport à l'écriture, en faisant ajouter à son narrateur que, « [c]omme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet » (IV, 478). L'écriture proustienne, qui est celle du palimpseste, ne demande donc pas, dans le sens commun du terme, de sujet. La création chez lui est déjà une *recréation* ou, pour le dire autrement, une adaptation inconsciente de l'œuvre qu'il portait déjà en lui. Le roman virtuel est comme l'image-cristal du « moi » profond qui s'actualise dans le présent de l'écriture. Il ne s'agit alors pas d'être inspiré, mais de trouver la bonne méthode pour adapter le roman que l'on a déjà écrit avec des signes et des affects intérieurs, ce qui fait dire au narrateur cette phrase aussi célèbre qu'ambiguë : « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation » (*id.*). C'est une vocation car la vie semble poussée par quelque « élan vital » propre à l'œuvre d'art ; ce n'est pas une vocation car l'œuvre n'est pas explicitement créée par l'artiste qui sera plutôt un créateur au second degré, un « adaptateur ».

Albertine, dans ce même passage de *La prisonnière*, « n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage » (III, 578), inquiétante étrangeté qui est l'image de

la création proustienne reflétée dans cette scène en miroir, partie totale du roman, surimpressionnisme qui fait de tout graphème une sorte de plan d'immanence de l'écriture dans sa totalité. Nouveau discours du récit auquel le narrateur au *Temps retrouvé* répondra que « les souvenirs de ses [= la vie] tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs » (IV, 478). Ces phénomènes secrets sont ceux d'une œuvre qui, pour exister, a besoin d'être écrite *deux fois*. Albertine ne dort pas, elle est morte, à savoir que le lecteur de la *Recherche* est simultanément dans le roman comme diégèse romanesque et dans le roman comme matrice conceptuelle de l'écriture en tant que palimpseste d'elle-même, mise en abyme infinie, film dans le film perpétuel à l'image de ce qu'ont su faire à des degrés variables Vertov avec *L'homme à la caméra* (1929)⁹¹, Godard avec *Le Mépris* (1963), Resnais avec *Providence* (1977), Marker avec *Sans soleil* (1983), ou Ruiz et Akerman avec leurs adaptations de la *Recherche*.



L'homme à la caméra (Dziga Vertov, 1929)

Et si le héros-narrateur de Proust avait été davantage tourné vers la politique...

Sans trop forcer le texte, on en vient à retrouver dans ce procédé l'image de l'évolution selon Bergson, c'est-à-dire en tant que « processus circulaire⁹² », surtout si l'on considère aussi ce que le philosophe écrit quant aux plantes et à leurs « souvenirs » :

Si la plante se distingue de l'animal par la fixité et l'insensibilité, mouvement et conscience sommeillent en elle comme des souvenirs qui peuvent se réveiller. D'ailleurs, à côté de ces souvenirs normalement endormis, il en est d'éveillés et d'agissants. Ce sont ceux dont l'activité

⁹¹ Sur *L'homme à la caméra*, voir les premières pages de notre deuxième « Intermission ».

⁹² Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 603.

ne gêne pas le développement de la tendance élémentaire elle-même. On pourrait énoncer cette loi : *Quand une tendance s'analyse en se développant, chacune des tendances particulières qui naissent ainsi voudrait conserver et développer, de la tendance primitive, tout ce qui n'est pas incompatible avec le travail où elle s'est spécialisée*⁹³.

La plante est à l'image de l'inconscient : usine d'affects, de souvenirs et de rêves, énergie potentielle que doit s'approprier l'animal. L'animalité est, toujours pour Bergson, « la faculté d'utiliser un mécanisme à déclenchement pour convertir en actions "explosives" une somme aussi grande que possible d'énergie potentielle accumulée⁹⁴ », ce à quoi répondent les illuminations du *Temps retrouvé* où le narrateur vient de comprendre qu'il était une « plante » et qu'il est temps d'utiliser toute cette énergie conservée pour faire une œuvre et ainsi participer au processus même d'une évolution qui est certes créatrice. L'adaptation chez Proust, dans le cercle infini de la création de nouveauté que représente l'œuvre qui se découvre comme œuvre, est donc une sorte d'« explosion » où les profondeurs remontent à la surface, l'énergie emmagasinée par le corps au long d'une vie en apparence ordinaire peut enfin se libérer à même le geste de la main qui écrit ou, ce qui revient au même, qui tient la caméra.

Le sommeil d'Albertine, signifiant l'immanence de la création comme procédé qui n'aurait ni début ni fin (où la fin serait dans le début et le début dans la fin), clarifie le dispositif général de l'adaptation proustienne. C'est tout le roman qui vient se condenser dans l'une de ses parties, en l'occurrence Albertine qui « avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps » (III, 578). Devant les yeux du narrateur, la plante se fait paysage, c'est-à-dire que le fragment vaut pour tout le roman : « Ce que j'éprouvais alors c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. Et, en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil, au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage » (III, 578-579). Le sommeil d'Albertine est comme l'inconscient de l'œuvre, la contemplation devient un apprentissage, une adaptation des affects en pure énergie romanesque.

⁹³ *Ibid.*, p. 596. L'auteur souligne.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 597.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Le sommeil d'Albertine.

Il n'est donc pas étonnant que le narrateur parle du « naturel au deuxième degré » (III, 579) que lui offre le sommeil d'Albertine, car la jeune fille morte et endormie est en train de lui livrer une leçon d'esthétique : si tout est encore à faire, l'œuvre est pourtant déjà écrite. Comme quoi il est bel et bien question de faire une œuvre, le narrateur convoque l'art pictural d'Elstir ce qui, en plus de confirmer que l'écriture de Proust est à l'image d'un palimpseste, insiste également sur son caractère intermédiaire, ramenant le graphème à la graphie : « Sa chevelure descendue le long de son visage rose était posée à côté d'elle sur le lit et parfois une mèche isolée et droite donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux raphaëlesques d'Elstir » (*id.*), ce qui souligne entre autres que l'adaptation n'est plus une démarche sauvage, mais une vraie religion de l'art. Le second degré, ajoute Proust, est à l'image de la multiplication des êtres, nappes d'identités qui recoupent celles des différents temps dans lesquels s'inscrit l'œuvre d'art conçue comme le palimpseste d'elle-même. Ainsi le narrateur, qui expérimente une forme bien particulière de fondu enchaîné où les surimpressions se succèdent comme les mouvements d'une symphonie, dira que « [m]oi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. [...] Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles » (III, 580), faisant état d'une création en acte où l'image appelle l'image et le texte convoque le texte.

Dans cette mythologie de la création, Albertine paraît avoir été déposée par le narrateur sur la « pleine mer du sommeil profond » (III, 580), calme et paisible, comme

dans un « doux nid d'alcyon » (*id.*), oiseau mythologique qui précisément fait son nid en plein océan et dont la présence rassurait les marins quant à l'arrivée de toute tempête. Or, ce n'est pas la première fois que le narrateur est comparé à un oiseau, comme en témoigne ce passage de *Sodome et Gomorrhe* où intervient, à l'instar du passage des glaces, l'étrange présence de la non moins curieuse Céleste Albaret, avec son langage qui a « quelque chose de si littéraire » : « Céleste me disait : “Oh ! petit diable noir aux cheveux de geai, ô profonde malice ! je ne sais pas à quoi pensait votre mère quand elle vous a fait, car vous avez tout d'un oiseau. [E]st-ce qu'on ne dirait pas qu'il se lisse ses plumes, et tourne son cou avec une souplesse ? il a l'air tout léger, on dirait qu'il est en train d'apprendre à voler » (III, 240). On comprend alors que l'apprentissage dont il est ici question est bel et bien celui de l'objet esthétique, à savoir d'une utilisation de la littérature qui ne se contente pas du langage pour se manifester, car la conversation de Céleste, aussi originale soit-elle, ne sera jamais une œuvre d'art. Du même coup, tout indique que le narrateur prendra Céleste au mot en se décrivant lui-même comme l'oiseau qui surplombe la mer tranquille du sommeil d'Albertine, « embarqué sur le sommeil d'Albertine » (III, 580), dit le texte. Cette mer ou cet océan, dans le temps incorporé de la *Recherche*, est aussi l'image du flux de la conscience qui donnera son mouvement au roman, ce qu'a d'ailleurs bien compris Ruiz en ouvrant son film avec des fondus enchaînés de cours d'eau auxquels répondront les manuscrits et les paperoles de la scène suivante.

Par ailleurs, dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion de la sortie du *Temps retrouvé*, le cinéaste en vient à expliquer la nature d'une séquence comme celle du temps incorporé rendu sensible avec ce sommeil d'Albertine, à travers un dualisme inventé par son collègue et ami Jean Louis Schefer (*L'homme ordinaire du cinéma*) et que Ruiz reprendra pour la construction de la plupart de ses films. Ainsi, il s'agit de distinguer « pour une même chose l'aspect tableau et l'aspect récit. Souvent, dans un livre ou dans un film, l'aspect tableau tient lieu de récit et l'aspect récit de tableau. L'aspect récit, c'est la séquence des événements : un événement s'enchaîne nécessairement avec un autre, est mis en question par un autre, etc. Proust fait intervenir des tableaux : tout est statique, toutes les péripéties sont immobiles. Tandis que, de l'autre côté, on se déplace à l'intérieur des

tableaux, on bouge à l'intérieur des images fixes⁹⁵ ». Et, en effet, que nous présente cette scène, sinon une jeune fille endormie, regardée par un jeune homme dans la chambre de quelque appartement parisien au début du XX^e siècle ?



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011) et *La captive* (Chantal Akerman, 2000)



Un amour de Swann (Volker Schlöndorff, 1984)



À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)

La Nouvelle Vague a d'abord été une histoire de lit

L'action est pour ainsi dire bloquée, elle est en crise, en cela que les personnages – l'une sommeille et l'autre est obnubilé comme s'il avait vu un fantôme, d'où Albertine la morte –

⁹⁵ Stéphane Bouquet et Emmanuel Burdeau, « Dans le laboratoire de la *Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz », dans *Cahiers du cinéma*, n° 535, mai 1999, p. 50.

ne répondent plus, ont perdu toute motricité, pure situation optique telle celle mise en œuvre par Hitchcock dans *Rear Window* (1954). Pourtant, ce moment de la *Recherche* n'est pas dépourvu de mouvement, précisément parce qu'il donne accès à l'ensemble du roman. Lorsque le tableau se fait récit et le récit tableau, on peut en conclure que nous sommes confrontés à un mouvement aberrant. Le mouvement ne parcourt pas seulement l'espace mais aussi le temps, à savoir ce que nous avons déjà désigné avec Deleuze et Guattari comme un temps stratigraphique, un plan d'immanence où l'espace ne compte plus en lui-même car il est devenu le palimpseste du temps, un espace qui ne peut se faire qu'en fonction des nappes temporelles qu'il est à même de recouvrir.



Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954)

Jeff est un photographe en arrêt de travail. Une jambe dans le plâtre, contraint à l'immobilité, il passe jour et nuit sur sa chaise roulante, elle-même limitée à l'espace du salon. Hitchcock nous montre ici en quoi l'immobilité (relative) peut donner cours à une forme particulière de fiction. Le personnage est à la fois un actant et un spectateur. La demeure devient un réservoir d'images. Chaque objet devient un médiateur pour communiquer ou interagir avec le dehors.

La thématique de l'adaptation répond à une telle logique. Il n'est plus question de récit, en ce sens que l'action a déjà eu lieu. L'adaptation, si elle aspire à devenir un outil herméneutique, doit arriver à faire basculer la linéarité de l'action racontée pour faire passer en avant-plan ce que Ruiz nomme l'aspect tableau du récit. C'est une peinture d'erreurs – prendre un récit pour un tableau et un tableau pour un récit – qui vise à une utilisation poétique du regard, telle que le narrateur a pu la pratiquer dans l'atelier d'Elstir, ce qui de surcroît renforce la présence du peintre de Balbec pour définir l'effet de perspective qui régit le sommeil d'Albertine. Ainsi, dit le narrateur, « il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder

avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel » (II, 191), pour ensuite ajouter que ces « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir » (II, 192). L'art adapte la nature, mais pour mieux en inverser les éléments, comme la mer qui devient le ciel dans un « tableau irréel et mystique » (*id.*). C'est également la différence que Genette voyait entre la naissance et l'exercice de la vocation. Dans le même temps, c'est en cela que la *Recherche* est son propre palimpseste, se présentant à la fois comme tableau et comme récit, image fixe prise dans un mouvement perpétuel, recherche du temps perdu dans une œuvre qui a déjà su le retrouver, comme si le texte dit quand il montre et montre quand il dit. La réception de l'œuvre participe à un tel rêve éveillé.

C'est justement avec le réveil de la jeune fille que se termine le passage du sommeil d'Albertine, *imago* du temps incorporé, celui du palimpseste comme noosphère : « qu'elle renaquit à la conscience et à la vie, qu'elle se demandât un instant "où suis-je", et voyant les objets dont elle était entourée, la lampe dont la lumière lui faisait à peine cligner les yeux, pût se répondre qu'elle était chez elle en constatant qu'elle s'éveillait chez moi » (III, 582). Une minute du sommeil d'Albertine contient tout le roman, comme va le souligner le narrateur du *Temps retrouvé*. Il mentionne la possibilité que ce sommeil fût en fait celui de la mort, en ce sens que la *Recherche* – œuvre aux « mille plateaux » dont chacun contient en surimpression tous les autres – doit se lire de façon « extra-temporelle », que le temps même de la lecture n'est plus linéaire mais circulaire, qu'Albertine peut à la fois dormir et être morte. Les personnages proustiens sont comme des parchemins que l'on peut dérouler à notre guise, leur destin est déjà dicté en cela que leur présent est riche du passé et de l'avenir. La logique du récit ne sera donc pas celle de l'action chronologique, mais de l'effet de choc temporel faisant coexister les différentes nappes de l'histoire racontée. C'est ainsi que le réveil d'Albertine est aussi une renaissance, une résurrection non moins mystique que celle des femmes dans *Ordet* (Carl Th. Dreyer, 1955) ou dans *Ugetsu* (Kenji Mizoguchi, 1953). Aussi, comme la fin du *Temps retrouvé* renvoie explicitement à ce passage, le réveil d'Albertine ramène le lecteur aux réflexions « métaphysiques » de l'ouverture de la *Recherche* et au dormeur éveillé pris en plein kaléidoscope-cinématographe de l'obscurité. Albertine se réveille au cœur du roman, elle devra se réhabituer à la lumière de la lampe, continuer son jeu de personnage comme si de rien

n'était alors qu'elle vient de vivre une expérience extra-temporelle hors du commun sur la mer sereine de la création, surveillée par le narrateur qui renaît de ses cendres, métamorphosé en alcyon.

La fin n'en est pas moins surprenante, le texte de Proust se permettant la transgression suprême, comme pour souligner que là il était bien question de passage, de proximité et d'éloignement. Est ainsi brisé l'anonymat du narrateur, le « *je* » du roman, au profit d'un curieux conditionnel. Albertine, revenue de son voyage chamanique sur les flots, n'a pas fini de faire des vagues : « Elle retrouvait la parole, elle disait : "Mon" ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même nom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel" » (III, 583). Au même titre qu'Albertine est à la fois morte et endormie, le héros-narrateur est et n'est pas Marcel, c'est-à-dire Proust. Le temps incorporé est aussi celui de l'écriture, surimpressionnisme de la création où se juxtaposent, dans ce que Proust lui-même nomme « déplacement dans le temps » (*id.*), auteur, narrateur et personnage, chacun étant l'adaptation et le montage des deux autres. Le réveil d'Albertine rappelle l'ouverture de l'œuvre et produit un effet de nouveauté qui souligne que chaque moment du roman a, dans ce fleuve circulaire de la création, la force d'en être le commencement. Ce surimpressionnisme semble suggérer qu'une image ne vient jamais seule, que la perception du monde est fluide comme le tournoiement du kaléidoscope où les formes et les figures s'adaptent les unes aux autres dans leur élan vital comme si le roman avait gagné en puissance et pouvait s'interpréter et se commenter lui-même.

La péripétie du cercle de l'amour que suit le narrateur au cours de sa relation avec Albertine devient commentaire du récit en tant que récit, mise en scène en miroir et image-cristal d'un roman déjà écrit mais en train de se faire. On ne sera alors pas surpris en relisant le début du passage qui présente la jeune fille comme, dit le narrateur, une « rose personne [qui] se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief » (III, 577), projection juxtaposée à d'autres projections, image d'images auxquelles se joint le mouvement de la pensée. Mais de quoi s'agit-il, sinon de l'art du roman tel que théorisé et pratiqué par Proust dans toute sa *Recherche* ? Aussi, on comprendra mieux le texte qui précède la description du sommeil d'Albertine : « Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père, mon amie m'ayant demandé la

permission de s'étendre pendant ce temps-là, était si fatiguée par la longue randonnée du matin et de l'après-midi, au grand air, que même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveillais pas » (III, 578), dit le narrateur pour ouvrir ce récit mythologique qu'est le sommeil d'Albertine suivit de sa résurrection, palimpseste du temps et de l'espace, de l'espace qu'est à même d'occuper le temps pour que nous habitions en lui. *Le narrateur était parti chercher un livre, il reviendra avec tout un roman.*

*

Ce chapitre sera consacré principalement aux adaptations cinématographiques de la *Recherche*, pour en faire ressortir la *lecture filmique* que chaque réalisateur, pratiquant le même geste herméneutique que le narrateur à la fin du *Temps retrouvé*, est à même d'opérer et de mettre en scène. Toutefois, comme nous l'avons fait voir, pour mettre l'accent sur une *théorie de l'adaptation*, il faut d'abord relire certains passages de l'œuvre pour comprendre en quoi cette thématique était déjà au cœur du roman, éliminant ainsi l'écart entre l'œuvre et son palimpseste. Proust, d'ailleurs, ne cesse de répéter qu'il faut comprendre la lecture dans sa dimension temporelle, qu'elle est un éternel retour qui a pour fonction d'abolir la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, en cela que le livre est en nous aussi bien que nous sommes dans le livre. Toute distinction disparaît entre la citation et l'auto-citation, entre la copie et l'original. Les adaptations cinématographiques de la *Recherche* ne relèvent pas d'une différence de nature, mais de degré. Il en va de même pour ses adaptations non cinématographiques, auxquelles on devra s'intéresser pour, justement, faire ressortir la différence de degré entre ces deux poétiques de l'image, car toute adaptation est comme ce tableau-récit dont parlait Ruiz, une image fixe dans laquelle on circule en virevoltant.

« Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace⁹⁶ », écrivent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire au début de leur ouvrage sur la double question de l'adaptation

⁹⁶ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 11.

cinématographique de textes littéraires et, à l'inverse, sur l'adaptation littéraire de textes cinématographiques (comme si la séquence d'Odette au Bois, précédemment étudiée par nous, avait un hypotexte non pas littéraire mais filmique). Or, les deux auteures en viennent à mettre l'accent sur cette idée proustienne que l'on ne connaît l'autre que par soi, que le contact avec le dehors se fait d'abord et avant tout par l'intérieur, que nous vivons dans un monde d'images où, en un sens, tout est palimpseste de notre volonté, de nos désirs ou de notre inconscient. En cela, l'adaptation est une critique interventionniste qui pense le texte comme une sorte de série mouvante de possibles qu'il faudra actualiser, découpage temporel qui au fond relève de la lecture de soi, comme si le texte, pour devenir autre, devait se compléter dans la subjectivité de chacun de ses lecteurs, devenus eux-mêmes des créateurs.

Versions de Proust

Il s'agit ici de faire ressortir trois « liens inconscients » entre Proust et ce que l'on pourrait appeler l'esthétique de l'adaptation, trois moments de la *Recherche* qui actualisent certaines possibilités d'un tel dispositif d'appropriation et de déplacement, soulignant par là différentes manières de « faire système », ce qui représente l'une des visées de l'adaptation comme méthode. Comme on a vu que le palimpseste était au cœur de l'art proustien du roman, on tentera de voir dans ces autres moments de la *Recherche* quelques variantes ou compléments que la pratique de l'écriture apporte à la théorie de l'adaptation comme cercle infini de la littérature et de l'art au second degré. Adapter pose ainsi la question de la fonction à travers une forme de mise en perspective temporelle des êtres et des choses.

Plusieurs moments de la *Recherche* gagnent alors à être relus relativement à ces enjeux d'adaptation et de palimpseste, mouvement psychique de la ressemblance, du double et de la simultanéité. En fait, ces passages réflexifs en viennent à nous faire constater que Proust, à même son roman, a su décliner les possibles de l'adaptation, précisément en ce qui a trait à la mémoire et à la (re)création, ouvrant ainsi la voie aux adaptations littéraires et cinématographiques qui, aujourd'hui, accompagnent sa *Recherche*.

La sonate

La première « version de Proust » nous dit que l'adaptation met l'accent sur deux choses. D'une part, la mémoire est une faculté qui, pour se souvenir, doit recréer ; d'autre part, il existe un rapport entre les arts qui va au-delà des questions portant sur la spécificité des différents médiums, et ce rapport on le retrouve précisément dans l'adaptation perçue comme mémoire créatrice et actualisante.

Le jeune narrateur fréquente Gilberte aux Champs-Élysées et se lie d'amitié avec toute la famille Swann, qu'il fréquente de plus en plus. Le narrateur est finalement invité pour déjeuner ou, dans le langage d'Odette, pour le « lunch ». L'anxiété est grande pour lui, si bien qu'il arrive près de la demeure des Swann une heure d'avance et qu'il doit faire les cent pas en attendant le moment fatidique de midi vingt-sept. Ce déjeuner bouleverse le système de valeurs du narrateur, envoûté par les plus folles espérances, si bien qu'autour de lui tout devient autre, en ce sens que le monde s'adapte à ses désirs, par exemple les « plaisirs de la nature » qui se transforment en instruments de mondanité, de sorte que, dit le narrateur, « si, à cette heure où d'ordinaire je ne les percevais pas, il me semblait découvrir le beau temps, le froid, la lumière hivernale, c'était comme une sorte de préface aux œufs à la crème, comme une patine, un rose et frais glacis ajoutés au revêtement de cette chapelle mystérieuse qu'était la demeure de Mme Swann et au cœur de laquelle il y avait au contraire tant de chaleur, de parfums et de fleurs » (I, 517), une réunion mondaine pouvant simultanément être vecteur de vanité et expérience spirituelle aux voies impénétrables. En ce temps des fêtes, la maison des Swann est « comme un gros soulier de Noël » capable d'apporter son lot de « surnaturels plaisirs », où chaque chose semble posséder une individualité poétique, tel ce « feu incandescent de charbon, précieusement posé derrière une vitrine de cristal, dans une cuve de marbre blanc où il faisait écrouler de temps à autre ses dangereux rubis » (*id.*).

Le narrateur est bel et bien installé dans un « antre magique » où, de surcroît, « le feu [...] semblait procéder à des transmutations » (I, 518), kaléidoscope de la matière entraîné par un bouleversement dans l'économie des affects du narrateur pour qui cette

visite mondaine n'a rien de banal, sans compter qu'il y espère également la présence de l'être aimé, à savoir Gilberte, qui se laisse de plus en plus désirer. À la course effrénée des valets qui ne regardent même pas le narrateur, c'est finalement Swann qui apparaîtra dans le salon, constatant le retard de plus en plus important de sa femme. Or, Swann, étant un fin amateur d'art, en profite pour lui montrer quelques pièces de ses collections. La réaction du narrateur, qui est déjà un jeune esthète souhaitant consacrer sa vie aux lettres et à l'écriture, est pour le moins étrange car, aux œuvres que Swann possédait, dit-il, « il suffisait pour moi qu'elles fussent situées chez lui, y fissent partie de l'heure délicieuse qui précédait le déjeuner. *La Joconde* se serait trouvée là qu'elle ne m'eût pas fait plus de plaisir qu'une robe de chambre de Mme Swann, ou ses flacons de sels » (*id.*). L'inconscient du narrateur enveloppe les lieux, son rapport à l'art est comme sous l'influence d'un autre paradigme, celui de la fabulation (voire l'affabulation), elle-même régie par ses désirs les plus profonds, un rapport intime qui transmue les valeurs, à l'instar du foyer au charbon, faisant de la *Joconde*⁹⁷, avec son inexplicable sourire, un palimpseste mental d'Odette ou de Gilberte.

Puis, arrive le clou du spectacle : « Mme Swann se mettait au piano ». « Ses belles mains, sortant des manches roses, ou blanches, souvent de couleurs très vives, de sa robe de chambre de crêpe de Chine, allongeaient leurs phalanges sur le piano avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n'était pas dans son cœur » (I, 520), ajoute le narrateur, soulignant par là qu'Odette au piano joue la comédie, qu'elle adapte son humeur aux sentiments que doit provoquer le morceau savamment choisi. Elle s'arrêtera sur une pièce, plus particulièrement sur une partie de cette œuvre qui sera déterminante pour la vocation du narrateur, c'est-à-dire la sonate du compositeur Vinteuil, légende de Combray, sur la petite phrase que « Swann avait tant aimée » et qui était l'hymne de son amour pour Odette avant leur mariage. À l'écoute du morceau, un commentaire en voix *off* est prononcé qui fait état de la rencontre du narrateur avec l'une des plus grandes œuvres d'art de la *Recherche* (avec les tableaux d'Elstir ou le jeu de la Berma), les œuvres en abyme : « Aussi n'a-t-on pas tort de dire “entendre pour la première fois”. Si l'on n'avait vraiment, comme on l'a cru, rien distingué à la première audition, la deuxième, la troisième seraient autant de

⁹⁷ Sur ce sourire, voir Daniel Arasse, « Perspectives de Léonard de Vinci », dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [2004], p. 139-149.

premières, et il n'y aurait pas de raison pour qu'on comprît quelque chose de plus à la dixième » (*id.*). C'est que notre mémoire, « relativement à la complexité des impressions auxquelles elle a à faire face pendant que nous écoutons, est infime, aussi brève que la mémoire d'un homme qui en dormant pense mille choses qu'il oublie aussitôt, ou d'un homme tombé à moitié en enfance qui ne se rappelle pas la minute d'après ce qu'on vient de lui dire » (*id.*). Proust insiste souvent là-dessus, à savoir que l'œuvre d'art doit s'*inscrire dans la durée*, comme la conversion littéraire du narrateur au *Temps retrouvé* qui, même si elle paraît instantanée parce que provoquée par une série improbable de réminiscences, est pourtant inscrite à même toute une vie. L'œuvre est ainsi conçue comme palimpseste de l'expérience, seulement il faut une méthode pour arriver à la déchiffrer.

« Là où Swann et sa femme voyaient une phrase distincte, celle-ci était aussi loin de ma perception claire qu'un nom qu'on cherche à se rappeler et à la place duquel on ne trouve que du néant, un néant d'où une heure plus tard, sans qu'on y pense, s'élanceront d'elles-mêmes, en un seul bond, les syllabes d'abord vainement sollicitées » (I, 520-521). Qui plus est, ajoute le narrateur, « on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m'arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord. De sorte que je ne me trompais pas seulement en pensant que l'œuvre ne me réservait plus rien [...] du moment que Mme Swann m'en avait joué la phrase la plus fameuse » (I, 521). Plus tard, ce sera Albertine au pianola qui jouera Vinteuil. Ensuite, après la mort tragique de la jeune fille, la sonate se fera septuor et viendra illuminer le « Bal de têtes » qui ferme le roman. En cela, la *Recherche* peut se lire comme le long apprentissage d'un morceau musical qu'elle crée *in vitro*, partant d'une série de notes, pour devenir sonate et finalement septuor dans cette symphonie qu'est lui-même le roman. C'est ainsi que la sonate « ressemblait à la vie » (*id.*).

« Dans la Sonate de Vinteuil les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite et pour la même raison sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion nous avait rendue indiscernable et gardée intacte ; alors elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s'était réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était

devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière » (III, 521), poursuit le narrateur avant de développer sa théorie selon laquelle les artistes trop modernes n'ayant pas encore trouvé leur public seraient plutôt des classiques en devenir. Comme il faut du temps pour entendre – c'est-à-dire apprendre et recréer – la sonate, un chef-d'œuvre « vraiment nouveau » ne sera jamais reconnu d'emblée, car le génie chez Proust travaille toujours à contre-courant. Or, l'apprentissage d'une œuvre par ses « parties les moins précieuses » peut en soi être compris comme l'un des paradoxes du roman, en cela qu'il représente, mais ne représente pas, la méthode proustienne. C'est bien la façon de faire de Proust en ce sens que son roman est un récit d'apprentissage, plus encore apprentissage esthétique d'un homme de lettres, un parcours ponctué par plusieurs moments clés tels un crescendo de la vocation. La cosmogonie de Combray, la mythologie de l'aristocratie avec les Guermentes, l'enfer de la jalousie avec Albertine, le laboratoire de la création avec Elstir ou Bergotte, tous ces moments sont comme des niveaux que le narrateur doit parcourir pour atteindre le « souverain bien », la révélation finale qui tient en ce que l'œuvre d'art qu'il écrira est le seul et unique moyen pour retrouver le temps à l'état pur. Du même coup, cette méthode est contraire à la poétique romanesque de Proust qui est celle de la partie totale où chaque fragment du texte vaut pour le roman en entier, à l'image du sommeil d'Albertine ou de Mme de Saint-Loup qui enveloppe tout son futur dès l'ouverture de l'œuvre. La logique qui régit les différentes parties de la *Recherche*, jusqu'à la phrase même de Proust, n'est pas celle de la hiérarchisation, mais de la condensation surimpressionniste. Ce n'est pas une question de préciosité ou de fidélité, mais de profondeur de champ.

Cette méthode en deux temps, on l'aura compris, est tout aussi valable en ce qui a trait aux adaptations de la *Recherche*. Il s'agit de démonter l'œuvre dans son ensemble, d'en choisir certains moments particulièrement significatifs ou puissants pour les remonter dans une nouvelle série affective et esthétique qui sera comme le condensé du roman entier, un résumé qui ne serait pas pour autant une réduction au même titre que l'ouverture de la *Recherche* contient enroulé sur lui-même tout le roman à venir et qui a déjà eu lieu. Voilà en somme une forme de digression à même le texte qui aurait pour but de lier des intensités, de mettre en relief de nouveaux foyers perceptifs. Les adaptations représentent ainsi une formation de l'inconscient, celui de l'adaptateur, qui recouvre toute l'œuvre de

façon virtuelle pour en faire poindre ici et là des potentialités à partir d'une lecture « actualisante ». C'est ce qu'ont fait Schlöndorff, Ruiz et Akerman en n'adaptant qu'une partie de l'œuvre proustienne sans pourtant en perdre le souffle général ou le mouvement. Les fragments choisis, replacés dans le contexte qui est celui du roman dans son entièreté, deviennent alors des morceaux de temps pur rendant possible une réécriture ontologique. C'est que toute lecture de la *Recherche* implique un sujet qui, replacé dans le temps du roman, ne peut être passif, à l'image du narrateur qui devra décoder la phrase de Vinteuil pour analyser la sonate puis le septuor dans « un tout individuel et mystérieux » (I, 523). Le sujet lecteur propose, par associations, une individuation de la *Recherche*, une reconstitution qui déplace la frontière qui séparait ce qui était *dans* l'œuvre et *hors* de l'œuvre. La lecture se fait interprétation, rencontre.

Par la suite, Swann va justement proposer sa reconstitution de la sonate, comme l'indique le narrateur : « Avouez que c'est bien joli ; il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel. [...] C'est cela qui est si bien peint dans cette petite phrase, c'est le Bois de Boulogne tombé en catalepsie » (I, 523). Or, ce qui est encore plus important, c'est l'analyse que le narrateur propose de cette adaptation de la sonate : « Ces paroles de Swann auraient pu fausser, pour plus tard, ma compréhension de la Sonate, la musique étant trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver ». Mais, poursuit-il, « je compris par d'autres propos de lui que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase. Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle rapportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle [...], c'était tout un printemps dont il n'avait pu jouir autrefois, n'ayant pas, fiévreux et chagrin comme il était alors, assez de bien-être pour cela, et que [...] elle lui avait gardé » (I, 524). Pour Swann, « célibataire de l'art » comme le qualifiera plus tard le narrateur qui tentera de s'en distancer et d'éviter de le prendre pour modèle, la sonate n'est que le symbole du temps perdu des contingences de notre moi social et non pas cet instrument individualisant qui permet de retrouver le temps au cœur de notre moi profond. Parodiant les théories de Schopenhauer sur la musique, Swann termine sa tirade en soutenant que « ce que la musique montre [...] ce n'est pas du tout la "Volonté

en soi” et la “Synthèse de l’infini”, mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d’Acclimatation » (*id.*).

Or, ce n’est qu’au *Temps retrouvé*, après l’écoute de la sonate devenue septuor, que le narrateur pourra mettre en relief pour analyser cette singulière théorie. Ainsi, se demande-t-il si c’était bien cela « ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s’était trompé en l’assimilant au plaisir de l’amour et n’avait pas su le trouver dans la création artistique ; ce bonheur que m’avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n’avait fait la petite phrase de la sonate, l’appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n’avait pu connaître, étant mort comme tant d’autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée ? » (IV, 456). La musique de Vinteuil est à l’image de l’apprentissage du narrateur, elle parcourt tout le roman, sujette à de nombreuses métamorphoses, à de multiples adaptations. D’individuation en individuation, la recreation de la musique dans l’espace mental qui est celui des pensées du narrateur sera comme un appel à la création littéraire qui ne peut se faire dans le temps qui nous enveloppe, ou, pour le dire comme Beckett, la musique est un « élément catalyseur » qui « prouve la permanence de la personnalité et la réalité de l’art », à savoir qu’« [e]lle fait la synthèse des moments privilégiés qu’elle accompagne en parallèle⁹⁸ » comme pour en révéler la vérité cachée parce que profonde. « [A]près avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d’une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d’autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu’on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d’écouter, de transcrire » (IV, 456-457), dit Proust pour conclure cette révélation du *Temps retrouvé*. L’adaptation, même si elle ne peut que prendre place dans le second degré de la création, n’est pas hors jeu. Au contraire, elle est plutôt un grand jeu : l’adaptation fonctionne comme le souvenir pur, oscillant entre la répétition de l’ancien et la reprise du nouveau. Les métamorphoses de la sonate nous amènent à penser l’adaptation comme une transcription de l’être en soi des œuvres.

⁹⁸ Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l’anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 2006 [1931], p. 106.

La Berma

À l'ombre des jeunes filles en fleurs s'ouvre avec l'attente du héros-narrateur pour une représentation de *Phèdre* mettant en vedette l'actrice du moment, la Berma. Le narrateur, qui ne connaissait le théâtre que par les textes, s'attend à ce que leur interprétation – leur adaptation – soit comme « la réalisation d'un voyage » baignant dans « l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée » (I, 433). Il n'attend rien de moins du jeu de l'actrice que « des révélations sur certains aspects de la noblesse, de la douleur » (*id.*) en cela que son interprétation serait le catalyseur des grandes œuvres, à savoir ce qu'est la sonate pour la *Recherche* et inversement.

« Cachée comme le Saint des Saints sous le rideau qui me la dérobait et derrière lequel je lui prêtais à chaque instant un aspect nouveau, selon ceux des mots de Bergotte – dans la plaquette retrouvée par Gilberte – qui me revenaient à l'esprit : “noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire”, la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma, nuit et jour, sur un autel perpétuellement allumé, trônait au fond de mon esprit » (I, 435) dit le narrateur qui, dans un kinétoscope de projections mentales, imagine le jeu de l'actrice en l'adaptant aux écrits de Bergotte, pour ensuite réinventer les vers de Racine, montrant que le mouvement entre la littérature et le théâtre est double, des palimpsestes en miroir. Chaque œuvre qui est mise en abyme dans la *Recherche* est ainsi le moment favorable pour redistribuer les valeurs et les affects que l'art est en mesure de provoquer à l'intérieur d'un système de pensée ouvert qui accueille tous les arts pour en faire une singulière synthèse conceptuelle, singulière parce que personnelle. Les moments de l'apprentissage du narrateur où celui-ci tente de se faire une idée sur quelque chose ou quelqu'un sont l'occasion d'une nouvelle ronde de son kaléidoscope intérieur, confondant l'ancien et le nouveau, la création et le commentaire. Sa pensée se crée en fonction de son degré d'adaptation au sein de ce temps nouveau qui l'entoure, où le rapport à l'autre devient une affection de soi par soi.

Arrive le grand moment. Le narrateur est au théâtre. Il s'attend tellement à retrouver un monde s'adaptant à ses désirs qu'il projette l'identité et le talent de la Berma à la première actrice entrant en scène, puis à une seconde. « J'avais dû me tromper en prenant celle-là pour la Berma, car la seconde lui ressemblait davantage encore et, plus que l'autre, avait sa diction » (I, 440), constate-t-il par ailleurs. Voici ce qu'il pense du jeu de ces actrices : « Toutes deux [...] ajoutaient à leur rôle de nobles gestes – que je distinguais clairement et dont je comprenais la relation avec le texte, tandis qu'elles soulevaient leurs beaux péplums – et aussi des intonations ingénieuses, tantôt passionnées, tantôt ironiques, qui me faisaient comprendre la signification d'un vers que j'avais lu chez moi sans apporter assez d'attention à ce qu'il voulait dire » (*id.*). En somme, il s'agit d'un jeu qui se donne pour un jeu, une adaptation qui « sur-psychologise » le texte littéraire renforçant les effets pratiques qu'il contient déjà tels quels. On pourrait alors conclure qu'il s'agit d'un jeu « de qualité », d'une adaptation fidèle comme celles qu'a pu produire le cinéma français des années 1950, dont *Le rouge et le noir* (1954) de Claude Autant-Lara, avec le duo de scénaristes Pierre Bost et Jean Aurenche, est l'un des modèles les plus traditionnels.

« Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut et aussitôt [...] je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre » (I, 440), dit le narrateur qui constate sa méprise. Défilé cinématographique ou marche funèbre, le modèle apparaît et bouleverse l'économie de la pièce, rejetant, aux yeux du narrateur, les deux autres actrices à leur rôle secondaire. De ce recadrage, se produit également un changement de focalisation. La Berma enfin apparue dans le champ de la représentation, le narrateur est encore plus anxieux de voir en quoi le jeu de l'actrice est à même d'adapter l'énergie du texte racinien en le bonifiant qualitativement. Or, c'est le phénomène inverse qui se produit : « tout mon plaisir avait cessé ; j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule ». « Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si *Phèdre* elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais,

sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté » (*id.*), dit-il ensuite, peiné de ce revirement de situation qui souligne la différence entre une grande actrice et celles qui doivent se contenter de rôles mineurs. La Berma, contrairement aux deux autres comédiennes, *ne joue pas*.

L'opinion du narrateur est tranchante, si bien qu'il critique la Berma de passer « au rabot d'une mélopée uniforme toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions pourtant si tranchées qu'une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée, n'en eussent pas négligé l'effet ; d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers » (I, 441). À l'inverse du jeu des deux actrices qui l'accompagnent, celui de la Berma est comme désincarné, immatériel. Et pour cause : il ne recherche pas l'effet, mais l'essence. « La Berma a du génie parce qu'elle réussit à devenir, non pas seulement le personnage de Phèdre, mais *Phèdre*, la tragédie elle-même⁹⁹ », remarque avec justesse Descombes. C'est, pourrait-on ajouter, le « devenir pièce » propre à l'actrice, à l'instar du « devenir œuvre » de l'adaptation qui ne se contente pas d'être la copie d'un original, mais fait tout pour se transformer elle-même en original. Le texte de Racine est ainsi « débarrassé » de ce qu'il avait d'arbitraire pour devenir pure forme, image de l'absolu venant se projeter sur le corps de l'actrice et ainsi s'incarner dans une matérialité transmuée par l'irréel et le fantastique. La Berma devient une figure temporelle, image directe du temps comme essence des choses, « rest[ant] immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer » (*id.*). L'action de la pièce est brisée au profit d'une situation optique hors du commun, une pure « visualité » qui est comme une expérience onirique. Une représentation classique de la pièce aurait misé, d'une part, sur l'enchaînement logique des affects où chaque image est le prolongement de la précédente, d'autre part, sur l'intériorisation de ces images et de ces affects dans le tout de la pièce, à savoir la révélation finale provoquant la catharsis. À l'inverse, cette adaptation de *Phèdre* par la Berma est une *adaptation métaphysique* : elle bouscule et reforme l'être en tant qu'être de la pièce. Or, c'est précisément ce que le jeune narrateur ne veut pas comprendre. Attendant de la représentation théâtrale une imitation qui serait fidèle aux

⁹⁹ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 134.

grands moments du drame, il refuse de se retrouver plutôt dans un espace mental où, comme dirait Ruiz, l'aspect tableau a pris le dessus sur l'aspect récit. Il s'agit d'une coupure irrationnelle dans la pièce de Racine où un fragment – posture, geste, éclairage – contient, voire transcende, tout le drame dans une image moderne où règne l'incommensurable.

Dans cette situation optique où tournoient les essences et les affects purgés de tout rapport avec le monde matériel, le narrateur est à la recherche de l'authenticité ou, plutôt, tente de juger de la véracité du caractère spécial de ce quasi-miracle auquel il participe malgré lui. Il comprend, comme nous le montre ce passage, que c'est une question non pas de contenu, mais de forme, en un mot, *une question de vision* : « Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette. Seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles. Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était pas plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie ? » (I, 441). Ce que le narrateur n'a pas encore compris, c'est que la Berma, même si l'actrice se tient bel et bien devant lui, est elle-même une image, plus encore, une image qui englobe toute la scène, l'espace-temps du drame, la pièce de Racine. Elle est une inexplicable et chamanique, « inévocable » disait Deleuze à propos du « *rosebud* » de *Citizen Kane* (1941), image de la pensée encore indécryptable pour le narrateur. Les mouvements de la Berma ne jouent pas plus le drame qu'ils ne le représentent. Ils ne sont pas des vecteurs de l'action ou des catalyseurs du drame. L'actrice adapte le texte de Racine à l'aide de *faux mouvements* qui donnent l'impression de ne valoir que par eux-mêmes : des mouvements qui se modulent en intensités affectives, qui ne sont plus ceux de l'action, mais du monde.

Le passage de la lorgnette, objet technique que le narrateur ne sait pas comment utiliser, peut ainsi se lire comme une mise en abyme de ce qui se passe sur la scène en particulier et dans l'économie du roman en général. Est-ce la Berma qui est l'image du texte racinien ou *Phèdre* qui s'incarne à même le corps quasi spirituel de l'actrice ? Certainement les deux, au même titre que le roman est à la fois le récit d'un tableau aux multiples nappes temporelles qui se croisent (et se recroisent) formant ainsi une spirale en

apparence infinie et le tableau de ce récit qui ne joue pas, qui ne véhicule à proprement parler aucune action, un récit qui mise sur l'arrêt de son schème moteur au profit d'un autre régime, celui de l'image en tant que situation pure, image à deux faces en cela qu'elle est aussi bien actuelle que virtuelle. Le texte devient encore plus vertigineux, si l'on considère que le jeu particulier de la Berma est en soi une mise en abyme de l'art romanesque proustien, ce qui renforce le passage de la lorgnette comme la mise en abyme d'une autre mise en abyme, série mouvante de renvois intrinsèques aux dispositifs variés où, on le voit bien, logique spéciale de l'adaptation au second degré. Ce procédé sera d'ailleurs repris par les cinéastes adaptateurs de la *Recherche*, chacun de leur film ou de leur scénario comptant une telle séquence méta-réflexive. Pour Schlöndorff, c'est l'image du miroir grossissant qui rythme le rituel matinal de Swann avant que celui-ci ne sorte dans le monde, image qui livre déjà la méthode du cinéaste qui est celle de la condensation, qu'une journée dans la vie de Swann vaut pour toute sa relation avec Odette, et que son amour lui-même est une métaphore du roman dans son entièreté. Chez Akerman, on retrouve d'entrée de jeu un film dans le film où Simon-Marcel contemple Ariane-Albertine et d'autres jeunes filles en fleurs jouant sur la plage, puisque tout le film racontera sa fastidieuse tentative pour l'écarter de ce monde et l'emprisonner, la recadrer comme le fait l'écran de la projection cinématographique. Pour Ruiz, on a déjà souligné le thème de l'eau qui ouvre et ferme son film, le fleuve au flux régulier se jetant dans une mer infinie et réfléchissante. Pinter qui ponctue son scénario avec des images du petit pan de mur jaune appartenant à la *Vue de Delft* de Vermeer, tableau que l'écrivain Bergotte de la *Recherche* contemple juste avant de mourir et qui lui fait reconsidérer toute son emprise littéraire en cela qu'aucun moment de son œuvre n'atteint la pureté d'un tel fragment.



Un amour de Swann (Volker Schlöndorff, 1984)

Le « gros plan » d'un miroir grossissant comme mise en abyme de l'adaptation.

Le jeu de la Berma est tout en pureté et en mysticisme. Or, il est curieux de se rendre compte que pour l'apprécier *comme tel*, le narrateur devra passer par plusieurs *médiations*. Chez Proust, ce qui est collectif dans l'art théâtral ne tient pas en ce qui est représenté sur la scène, mais à ce qui se passe dans l'auditoire. La Berma n'a rien en commun avec les actrices qui l'accompagnent, si bien qu'elles ne semblent même pas évoluer dans le même monde. La grande actrice est comme une illusion, un écran translucide sur lequel vient se projeter le texte et qui, par les effets mêmes de cette juxtaposition, se vide de sa teneur historique et de son action pour se transformer en univers cosmique. L'acteur de talent est ainsi un signe onirique. En revanche, c'est ce qui se passe dans la salle qui est régi par les lois de la communauté, comme par une autre forme d'adaptation, davantage sociale qu'esthétique. Le « premier sentiment d'admiration » du narrateur, dans ce que l'on pourrait qualifier de présent de la représentation (alors que la séquence globale joue, on l'a vu, sur plusieurs temporalités différentes), « fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs » (I, 441-442), si bien que, dit-il, « [j]'y mêlai les miens en tâchant de les prolonger, afin que, par reconnaissance, la Berma se surpassant, je fusse certain de l'avoir entendue dans un de ses meilleurs jours » (I, 442). Par après, c'est grâce à un autre dispositif de médiation que le narrateur en viendra à reconsidérer sa déception devant le jeu de la Berma, lorsque son père lui tend la page d'un journal qui se lit comme suit :

La représentation de *Phèdre* qui a été donnée devant une salle enthousiaste où on remarquait les principales notabilités du monde des arts et de la critique a été pour Mme Berma qui jouait le rôle de Phèdre, l'occasion d'un triomphe comme elle en a rarement connu de plus éclatant au cours de sa prestigieuse carrière. Nous reviendrons plus longuement sur cette représentation qui constitue un véritable événement théâtral ; disons seulement que les juges les plus autorisés s'accordaient à déclarer qu'une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre, qui est un des plus beaux et des plus fouillés de Racine, et constituait la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister. (I, 471-472)

Et la réaction du narrateur, dont le lecteur a certainement encore en mémoire les réactions pour le moins mitigées quant au jeu de la Berma, n'est pas sans surprendre : « Dès que mon esprit eut conçu cette idée nouvelle de “la plus pure et haute manifestation d'art”, celle-ci se rapprocha du plaisir imparfait que j'avais éprouvé au théâtre, lui ajouta un peu de ce qui lui manquait et leur réunion forma quelque chose de si exaltant que je m'écriai : “Quelle grande artiste !” Sans doute on peut trouver que je n'étais pas absolument sincère » (I, 472). Certes, mais il faut se souvenir que l'œuvre d'art chez Proust – comme a pu nous le

montrer la sonate qui devient septuor – se construit dans le temps et que la pensée elle aussi prend forme et évolue dans un univers temporel.

Dans *Le côté de Guermantes*, le narrateur pourra, quelques années plus tard, revoir jouer la Berma. Renversement de situation, il viendra à lui conférer « une sorte d'existence absolue », le jeu de l'actrice devenant l'une de « ces réalités plus solides » (II, 344). « Saturé par ces rêveries sur la perfection dans l'art dramatique desquelles on eût pu alors extraire une dose importante, si l'on avait dans ces temps-là analysé mon esprit à quelque minute du jour, et peut-être de la nuit, que ce fût, j'étais comme une pile qui développe son électricité » (II, 344-345), va-t-il jusqu'à affirmer. L'adaptation racinienne de l'actrice s'est transformée, avec le temps, en potentiel d'énergie, en réservoir d'affects. L'œuvre a su habiter le monde personnel du narrateur transmué en récepteur, un passeur d'intensité qui rend par la force de son style – car il ne faut jamais oublier que la *Recherche* est simultanément un roman écrit et un roman qui s'écrit – la singularité de l'« image-cristal » du drame théâtral. La durée est comme une araignée qui aurait pu descendre dans le système pour y tisser sa toile et établir connexion après connexion, comme le souligne le narrateur lui-même par cette analogie entre le jeu de la Berma et celui d'un pianiste : « Tel pour un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus du tout si cet artiste est pianiste, parce que [...] ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre » (II, 347). L'œuvre d'art est ainsi « transductive » (Gilbert Simondon), elle permet aux intensités de coexister en différents lieux et différents temps, allant du texte de Racine au jeu de la Berma en passant par celui du pianiste Vinteuil. Le palimpseste est un événement dont le roman tentera de mesurer le potentiel. C'est ainsi que l'adaptation est « une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie » (II, 348). La réception du jeu de la Berma par le narrateur souligne l'importance de l'après-coup dans la philosophie romanesque de Proust en cela que « [n]ous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance » (II, 349). Tout se crée, au strict minimum, en deux temps. C'est de cette concordance dont relèvent les adaptations de la *Recherche*.

La guerre du goût

Le narrateur est en visite à la garnison de Doncières pour aller voir son nouvel ami Saint-Loup, militaire, aristocrate, et littéraire, rencontré jadis à Balbec. Leurs soirées sont rythmées autour de verres de sauternes par de longues discussions avec quelques camarades de Saint-Loup, où il est question de Dreyfus, de littérature, de Balzac et de Stendhal, d'art de la guerre et, ce qui est sans doute plus surprenant, de la nature des idées et de leur rapport avec l'art du roman. En effet, lors de cette conversation fraternelle, le narrateur, d'abord dépaysé dans cet univers militaire qu'il ne connaît pas, est très enthousiaste d'apprendre l'existence du colonel Duroc, grand stratège et théoricien des batailles, comme Ruskin a pu l'être pour l'architecture et la littérature, vénéré par Saint-Loup et ses amis. Plus secrètement, Proust laisse aussi poindre un fragment condensé de sa tactique romanesque.

« On est l'homme de son idée ; il y a beaucoup moins d'idées que d'hommes, ainsi tous les hommes d'une même idée sont pareils. Comme une idée n'a rien de matériel, les hommes qui ne sont que matériellement autour de l'homme d'une idée ne la modifient en rien » (II, 404), dit d'entrée de jeu le narrateur à Saint-Loup et ses complices. « Et comme une idée, continuai-je, est quelque chose qui ne peut participer aux intérêts humains et ne pourrait jouir de leurs avantages, les hommes d'une idée ne sont pas influencés par l'intérêt » (II, 405). Or, c'est précisément vers ce désintéressement, vers cette immatérialité de l'idée que le narrateur se dirige en poursuivant son apprentissage d'homme de lettres. Aussi, les idées – et cela est également vrai pour les idées de roman – sont moins nombreuses que les hommes qui croient pouvoir les posséder, le talent ou le génie en viennent à être jugés par l'intensité de leur adaptation de cette même idée. À nouveau, il s'agit d'une différence de degré et non de nature. Plus l'idée sera adaptée – c'est-à-dire incarnée – en ce qu'elle a d'immatériel, plus l'on se rapprochera de la vérité, c'est-à-dire où l'essence du monde devient une perception, comme l'indique le souhait souvent répété par Proust dans sa correspondance de faire de la *Recherche* un roman « perspectiviste ».

C'est ainsi, semble dire le narrateur, qu'une idée n'est jamais au présent ; elle existe dans l'ouverture infinie du temps formant un tout dans lequel cette même idée et les hommes qui tenteront de l'adapter se déplacent. Devant l'idée, nous ne sommes rien d'autre que des interprètes, à l'instar du narrateur qui a su décoder rétrospectivement sa vie comme l'histoire d'une vocation, idée avec laquelle a aussi flirté Swann sans pourtant arriver à l'approcher d'une façon qui était assez désintéressée. L'idée chez Swann, comme sa vision de la musique de Vinteuil, est prise dans une économie concurrente des affects, celle de son amour, de sa jalousie pour Odette. De la volonté à l'état pur qu'est à même d'incarner une phrase de la sonate, Swann pense plutôt au salon Verdurin et au ridicule des gens qui s'y trouvent. C'est également la différence entre la Berma et les deux autres comédiennes qui l'accompagnent. Ces dernières n'adaptent pas le texte racinien de manière assez désintéressée, assez immatérielle pour atteindre à la pureté d'une essence, un fragment de vérité. Elles « sur-jouent », soulignant à grands traits les sentiments majeurs de la pièce, mais la vérité est ailleurs, comme le montre la Berma, dans ce « milieu spirituel peuplé par des essences » dont parle Deleuze. « La Berma, porteuse de signes, rend ceux-ci tellement immatériels qu'ils s'ouvrent entièrement sur ces essences, et s'en remplissent¹⁰⁰ ». Ce changement de paradigme nous ramène au refus proustien d'un roman basé sur l'action, ce à quoi il répond avec un roman où l'action est subordonnée au temps, l'intérêt à l'idée, le signe à l'essence.

Voici les effets pratiques – mis en scène dans le roman qui en défend la théorie – de l'immatérialité de l'idée comme vision élargie du monde, comme profondeur de champ qui permet de voir le lointain à même le proche, l'étranger au sein du familier. Le narrateur les formule en une phrase :

Grâce à cette échelle immensément agrandie à laquelle nous voyons les choses, si petites qu'elles soient, au milieu desquelles nous mangeons, nous causons, nous menons notre vie réelle, grâce à cette formidable majoration qu'elles subissent et qui fait que le reste, absent du monde, ne peut lutter avec elles et prend, à côté, l'inconsistance d'un songe, j'avais commencé à m'intéresser aux diverses personnalités du quartier, aux officiers que j'apercevais dans la cour quand j'allais voir Saint-Loup ou, si j'étais réveillé, quand le régiment passait sous mes fenêtres. (II, 406-407)

Le narrateur ne s'intéresse pas tant aux soldats et aux officiers qu'à leurs possibles eccités. On apprend alors une autre théorie de l'adaptation : il faut jouer le désintéressement afin de

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2007 [1974], p. 49.

faire la lumière sur l'essence de l'œuvre adaptée, voir au-delà de l'histoire racontée pour faire ressortir l'idée même de cette histoire. C'est ce qu'Akerman fait par la transposition de *La prisonnière* dans notre monde contemporain. Si les histoires sont immémoriales, c'est que comme les hommes elles ne sont que l'incarnation, à divers degrés de désintéressement et d'immatérialité, d'une essence, d'une vérité qui ne peut s'énoncer, que l'on ne peut que remodeler afin de donner l'idée la plus directe de cette idée. Ce que cherche le narrateur à Doncières, c'est un état supplémentaire de conscience, télescopage des essences singulières dans une série en mesure de lui fournir une vision du monde originale de laquelle pourra naître l'idée d'un roman.

« J'aurais voulu avoir des détails sur le commandant qu'admirait tant Saint-Loup et sur le cours d'histoire militaire qui m'aurait ravi "même esthétiquement". Je savais que chez Robert un certain verbalisme était trop souvent un peu creux, mais d'autres fois signifiait l'assimilation d'idées profondes qu'il était fort capable de comprendre » (II, 407). Aussi le narrateur demande-t-il à un voisin de Saint-Loup, alors que ce dernier est en pleine tirade sur « l'Affaire », si l'histoire militaire pouvait être « une démonstration d'une véritable beauté esthétique » (II, 408). Pour l'intervenant, la réponse semble aller de soi : « Hé bien ! par exemple, tout ce que vous lisez, je suppose, dans le récit d'un narrateur militaire, les plus petits faits, les plus petits événements, ne sont que les signes d'une idée qu'il faut dégager et qui souvent en recouvre d'autres, comme dans un palimpseste. De sorte que vous avez un ensemble aussi intellectuel que n'importe quelle science ou n'importe quel art et qui est satisfaisant pour l'esprit » (*id.*). L'art, la science, la guerre, tout ne serait donc que palimpseste, temps incorporé où peuvent rouler les mondes, à l'image d'Odette-Hypathie. On le voit bien, cette idée du second degré ne cesse de se graver dans l'œuvre de Proust, allant des pastiches de *L'affaire Lemoine*, lui-même pasticheur de diamants, jusqu'à la révélation finale du *Temps retrouvé*, ce temps dans lequel les différents « moi » sont enchâssés, d'où l'image frappante des hommes montés sur leurs échasses comme ils le sont sur leurs années, desquelles, à tout moment, ils risquent de tomber. C'est cette chute dans le temps que pratique le narrateur à la recherche du roman à venir, faisant se mêler les époques, les lieux, les affects, multipliant les visions concurrentes et parallèles comme pourrait le faire un kaléidoscope.

Saint-Loup intervient rapidement dans la discussion qui est en train de prendre forme, pour s'adresser directement au narrateur qui, même s'il n'est pas soldat, est sans doute l'esprit le plus enclin à comprendre ce dont il est question ici. « Si tu sais lire l'histoire militaire, ce qui est récit confus pour le commun des lecteurs est pour toi un enchaînement aussi rationnel qu'un tableau pour l'amateur qui sait regarder ce que le personnage porte sur lui, tient dans les mains, tandis que le visiteur ahuri des musées se laisse étourdir et migrainer par de vagues couleurs », dit-il avant de poursuivre. « Mais, comme pour certains tableaux où il ne suffit pas de remarquer que le personnage tient un calice, mais où il faut savoir pourquoi le peintre lui a mis dans les mains un calice, ce qu'il symbolise par là, ces opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont, si tu veux, comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'étymologie, comme l'aristocratie des batailles nouvelles » (II, 410). Ce « décalque stratégique », « pastiche tactique » (*id.*), est en soi proprement hallucinant : fragment romanesque où le texte se tord pour se retourner sur lui-même, Proust faisant du monde une sorte de miroir doté de mémoire et constitué de parties qui se reflètent les unes les autres. En cela, elles se contiennent mutuellement dans une forme d'espace-temps mental déjà vécu et expérimenté. La guerre est alors vue à la fois comme pur geste esthétique et comme une sorte de danse macabre des souvenirs, une danse circulaire. Opter pour la répétition d'une manœuvre militaire « [c]e n'est pas plus périmé que *l'Iliade* » (II, 411), l'adaptation étant sans doute la capacité première de l'homme. Or, c'est précisément à travers l'idée que l'on pastiche les batailles. Proust ne garde de l'art militaire que ce qui est immatériel, une guerre désintéressée des morts et des blessés pour qui le grand vainqueur sera celui qui comprend de la façon la plus pure qui soit, c'est-à-dire qui comprend dans le temps. La guerre comme palimpseste de la pensée, une guerre du goût, un art « au sens spirituel du mot » (II, 412).

Plus tard dans cette conversation, le narrateur fera ressortir le champ aveugle de la théorie de Saint-Loup, ce qui forcera ce dernier à développer sa pensée et peaufiner sa doctrine. Plusieurs questions sont alors posées. « Tu me dis qu'on calque des batailles. Je trouve cela en effet esthétique, comme tu disais, de voir sous une bataille moderne une plus ancienne, je ne peux te dire comme cette idée me plaît. Mais alors, est-ce que le génie du

chef n'est rien ? Ne fait-il vraiment qu'appliquer des règles ? ». Et encore : « Ou bien, à science égale, y a-t-il de grands généraux comme il y a de grands chirurgiens qui, les éléments fournis par deux états maladifs étant les mêmes au point de vue matériel, sentent pourtant à un rien, peut-être fait de leur expérience, mais interprété, que dans tel cas ils ont plutôt à faire ceci, dans tel cas plutôt à faire cela, que dans tel cas il convient plutôt d'opérer, dans tel cas de s'abstenir ? » (II, 412). Cette nouvelle interrogation nous renvoie au passage du *Temps retrouvé* où la lecture du *Journal* Goncourt offre au narrateur la pièce manquante du puzzle de la création littéraire, l'analogie tant désirée et qui lui échappait. Or, le narrateur dira : « le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais plus la faculté de m'arrêter à lui, comme le chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge » (IV, 296-297). L'art de la guerre est alors un exercice non plus de tactique, mais de voyance. Voir à travers les anciennes batailles le fondement caché du temps, des passés qui se conversent pour arriver à poindre à même les présents qui passent, des nappes de passé et des pointes de présent comme on peut le lire au cinquième chapitre de *L'image-temps*. La guerre comme tableau orbiculaire, un récit statique, photogramme infini que l'on parcourt dans tous les sens pour y trouver toutes les vérités imaginables, l'être en soi de la mémoire, pour ne pas dire une « mémoire-être ».

En somme, l'œuvre d'art et l'art de la guerre sont tous deux une forme de mémoire *radiographique* : « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais. Il en résultait qu'en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place » (IV, 297), comme ajoute le narrateur au début du *Temps retrouvé*. La cartographie que fait le narrateur de la mondanité est un dessin symbolique, désintéressé du sens commun, comme l'art de la guerre que défend Saint-Loup se consacre tout entier au mouvement et à l'idée. Le palimpseste des batailles sert aussi à faire ressortir les lois psychologiques de la guerre, soulignant par là que l'adaptation est en fait une pure image de la pensée. « Si l'un, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier

seront minutieusement relatés – deuxième portrait d’où l’on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu’on l’eût cru laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n’est pas nécessairement une vérité d’art » (*id.*). Cette science du portrait restitue une logique de l’adaptation étrangère aux détails, mais sensible aux dévoilements des formes et des figures. Adaptation désorientée, à la recherche d’un mentir-vrai, elle fictionnalise son modèle, le déterritorialise, au même titre que Proust n’a pas écrit une autobiographie classique, mais bien ce que l’on connaît maintenant sous le nom d’*autofiction*, une vie qui se défait du langage d’une aventure pour se lancer tête première dans « l’aventure du langage », selon la formule immortalisée par Doubrovsky dans *Fils*. C’est pourquoi une cinéaste comme Companéez ouvre son film par un long plan-séquence montrant non pas les personnages de la *Recherche*, mais les comédiens choisis pour les incarner au cours de ce téléfilm de quatre heures. On franchit d’emblée le miroir de la représentation, on abandonne la lettre pour l’esprit, l’action pour l’idée.



Alexandre Nevsky (Sergei Eisenstein, 1938)

La scène finale d’Alexandre Nevsky a demandé à Eisenstein un savant travail de composition, dont il tirera aussi profit dans son film suivant, Ivan le terrible (1944). La lutte des soldats sur le lac gelé, sur la musique de Prokofiev, est une mise en mouvement d’intensité qui oriente les gestes des membres des deux armées vers un autre horizon, immémorial.

« Même pour l’interprétation de ce que *peut* faire l’adversaire, ce qu’il fait n’est qu’un symptôme qui peut signifier beaucoup de choses différentes. Chacune de ces choses a autant de chance d’être la vraie, si on s’en tient au raisonnement et à la science, de même que, dans certains cas complexes, toute la science médicale du monde ne suffira pas à décider si la tumeur invisible est fibreuse ou non, si l’opération doit être faite ou pas. C’est le flair, la divination genre Mme de Thèbes [...] qui décide chez le grand général comme chez le grand médecin » (II, 412), répond Saint-Loup au narrateur en ce qui a trait au génie stratégique qui, par la référence à la célèbre chiromancienne Mme de Thèbes (de son vrai

nom Anne Victorine Savigny), souligne que la solution tout entière réside dans la vision, car à bien lire c'est une dissertation pratique sur le palimpseste en tant que point de vue qu'est en train de faire Saint-Loup. « Tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisions ensemble à Balbec, la richesse du monde des possibles par rapport au monde réel. Eh bien ! c'est encore ainsi en art militaire. Dans une situation donnée il y aura quatre plans qui s'imposent et entre lesquels le général a pu choisir, comme une maladie peut suivre diverses évolutions auxquelles le médecin doit s'attendre » (II, 413-414). L'art de la guerre, mise en abyme de celui propre au roman, nous fait retrouver la *Monadologie* de Leibniz, l'éternité des essences, la fonction opératoire des parties totales qui sont comme autant de fenêtres ouvertes sur le monde, mais dont chacune des visions singulières contient pourtant la totalité du visible. Chaque monade est une essence qui est comme un point de vue à la fois sensible et temporel, un jet de création, intuition ou « vision directe de l'esprit par l'esprit » aurait dit Bergson. L'art – du roman ou de la guerre – pour Proust devient alors une création de nouveaux points de vue, des points de vue inouïs. C'était déjà l'art d'Elstir ou celui de Vermeer avec le petit pan de mur jaune qui est le point de vue privilégié par lequel le romancier Bergotte met en relief son écriture avec l'art de la couleur chez le peintre néerlandais. L'essence de son art n'est alors plus à proprement parler dans l'œuvre elle-même, mais dans le point de vue. Méthode qu'il faut reprendre, on le comprend aisément, pour juger des adaptations cinématographiques de la *Recherche*. Il n'est plus question de savoir si l'adaptation est fidèle ou non, mais il faut plutôt monter en puissance les intensités qui résident dans ce point de vue qui devient une partie totale du roman. L'essence de l'adaptation est dans son point de vue « philosophique ». Le temps incorporé dont relève le palimpseste – image au second degré qui est celle de la création proustienne – implique que l'on abandonne toute notion de centre et par là même celle de conflit central. L'action s'est transformée en pur mouvement ou forme, tournoiement de figures. L'infinité des histoires écrites les unes par-dessus les autres fait que le centre s'est transformé en point de vue. Choisir une histoire c'est les choisir toutes, mais chaque histoire contient sa logique spéciale de mise en récit, son point de vue sur le monde. On comprend mieux la dimension métaphysique de l'adaptation, en ce qu'elle est, comme nous l'indique Saint-Loup, une monade.

Déterritorialisation du conflit et du drame au profit de la question ontologique du choix entre différents points de vue. L'adaptation est analogue au décentrement absolu qui frappe les philosophes du XVII^e siècle, Pascal, Spinoza, Leibniz qui, face à une telle crise, ont cherché à construire une nouvelle notion de *centre*, l'idée de centre s'est désincarnée pour se réincarner ailleurs, là où on ne l'attendait pas, à savoir dans le point de vue. Le concept de centre, et ainsi celui d'histoire et d'œuvre d'art, est altéré, ce qui crée aussi de nouveaux genres de « situations », dont la situation optique et sonore pure telle que décrite par Deleuze et que nous avons déjà convoquée à quelques reprises. Le centre n'est plus le centre d'une histoire, l'équilibre n'est plus à trouver dans les péripéties et dans l'action, mais dans le point de vue comme essence, comme l'avait pressenti le jeune narrateur au théâtre lorsqu'il expérimente le maniement de la lorgnette pour arriver à comprendre le jeu de la Berma. La seule manière d'ordonner le monde qui nous entoure, c'est maintenant de trouver le point de vue adéquat, à l'instar de Saint-Loup qui analyse les guerres à venir en fonction des campagnes de Napoléon (ou l'inverse). Le génie du stratège résidera dans son choix de point de vue, du point de vue le plus équilibré possible en fonction de l'espace-temps donné. Que l'on pense à l'histoire de Swann, telle que nous la rend Schlöndorff : il s'agit bien là d'un point de vue singulier qui, malgré sa condensation extrême, nous renvoie une image de l'équilibre global de la *Recherche* en passant par la relation du narrateur avec sa fille Gilberte, avec Albertine, par l'art pictural d'un Vermeer, par le rapport entre la mondanité et la mort, etc. Chaque adaptation de la *Recherche* bouleverse l'équilibre du roman pour mieux le recréer à travers le point de vue d'une lecture actualisante, individuation créatrice. Le point de vue permet non seulement de retrouver l'unité, mais d'en créer une nouvelle, sans compter qu'il en va de même pour ce qui est du temps. Le temps retrouvé est la spirale où s'incorporent passé, présent et avenir à travers le meilleur point de vue possible. Proust est à la recherche d'une adaptation inégalable du temps ; les adaptations de son roman seraient ainsi, selon le mot de Genette, des « hyper-hypertextes¹⁰¹ », points de vue immobiles d'un point de vue en mouvement, une coupe extra-temporelle relevant, comme l'a dit cette fois Philippe Lejeune, d'une lecture « palimpsestueuse ».

¹⁰¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 523.

L'adaptation dans le temps

Avant d'en arriver à recenser les adaptations proprement cinématographiques de la *Recherche*, de Visconti à Companéez, il paraît nécessaire de s'intéresser à quelques « cas limites », dont la plupart sont des adaptations non cinématographiques de la *Recherche*. Étant donné que tout hypertexte a une valeur métatextuelle, en cela que l'œuvre seconde est un commentaire sur l'œuvre première (comme peut l'être la *Recherche* pour elle-même, en fonction de la circularité propre à ce roman où tout est donné deux fois), on tentera de rendre compte des effets pratiques de ce jeu qui consiste à « bricoler » une image autre de Proust et de son roman. En somme, il s'agit de mesurer les intensités de ce que l'on pourrait nommer *le plaisir de l'hypertexte*.

Les adaptations de la *Recherche* qu'elles soient cinématographiques, littéraires ou autres revendiquent une « indisciplinarité », c'est-à-dire qu'elles se positionnent contre la séparation des disciplines. Une lecture actualisante est ainsi, par définition, intermédiaire, une adaptation dont les effets de pensée ne se réduisent pas à un seul mode d'expression, à un médium unique. Au même titre que filmer la *Recherche*, c'est faire la lumière sur les procédés et dispositifs cinématographiques qui étaient virtuellement dans le roman, la réécrire consiste à en accentuer la littérarité grâce à ce que Proust lui-même nommait de la critique littéraire « en action ». En bref, le palimpseste est à l'image de cette pointe de présent qui parcourt les nappes temporelles de la *Recherche* pour en tracer la cartographie.

*

Maurois et Johnson

L'un des premiers hypertextes proustiens reconnu comme tel date de 1932 : *Le côté de Chelsea* d'André Maurois, celui qui seize ans plus tard deviendra le biographe officiel de Proust (*À la recherche de Marcel Proust*). Genette le décrit comme « un long pastiche de Proust, dont la longueur était en quelque sorte imposée par la prolixité du modèle¹⁰² ». Par

¹⁰² *Ibid.*, p. 124.

la suite, le critique décrira ainsi ce que l'on appellera « le contrat d'adaptation » donné par cet élément paratextuel qu'est le titre : « lorsque André Maurois publie *Le côté de Chelsea*, l'allusivité parodique du titre fonctionne virtuellement comme une désignation de modèle et donc, implicitement, comme une déclaration de pastiche : simple présomption, certes, mais que l'allure proustisante du texte suffit à confirmer¹⁰³ ». Or, bien plus qu'une allure proustienne, c'est un véritable ajout que propose Maurois, sorte d'ajout inédit, proche de ce que Richard Saint-Gelais¹⁰⁴ a récemment qualifié de « fiction transfuge », une manifestation de *transfictionnalité*. Maurois superpose un fragment textuel à l'ensemble du roman, fragment chronologiquement incertain, mais tout de même vraisemblable selon la logique du récit, à savoir un séjour du narrateur (ici « Marcel ») et d'Andrée en Angleterre, après la mort d'Albertine.

George D. Painter, le biographe anglais de Proust (qui s'inspira fortement de la biographie de Maurois pour ses propres travaux), signe la préface de la réédition de l'ouvrage. Il ne s'agit pas, dit Painter, « d'un travestissement hostile, mais d'une évocation courtoise et affectueuse du vaste génie Proust¹⁰⁵ ». Charmant pastiche, en apparence inoffensif où « les longues phrases sinueuses, mais en même temps ordonnées et limpides, le style imagé et l'esprit, la mystérieuse et profonde émotion avec laquelle le narrateur aborde et assimile l'univers inconnu de l'Angleterre, sont proustiens à un degré hallucinant¹⁰⁶ ». Ce serait donc une *image* que nous offre Maurois avec son pastiche, une « image supplément » qui se donne à lire à la fois comme un prolongement et une synthèse intellectuelle de l'œuvre originale, une sorte d'allégorie en mouvement dont le degré de lecture offre une interprétation à plusieurs niveaux, plongeant de plus en plus loin dans le foyer de l'art romanesque proustien. Le pasticheur vient tisser de nouveaux fils qui envelopperaient la robe originale ou, suivant toujours les métaphores qu'utilise Proust lui-même pour décrire son travail, une autre entrée à la cathédrale, une entrée que l'on ne pourrait emprunter qu'après coup.

Transposer la suite du récit proustien en Angleterre est aussi une méthode qui risque de rappeler au lecteur l'attachement particulier de Proust pour les auteurs britanniques, pour

¹⁰³ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 608 p.

¹⁰⁵ André Maurois, *Le côté de Chelsea*, Paris, Mercure de France, 1967 [1932], p. 14.

¹⁰⁶ *Id.*

Dickens, George Eliot, pour Ruskin. Proust a par ailleurs adapté ce dernier, en le traduisant même s'il lisait mal l'anglais, contournant cette difficulté par l'usage excessif des notes qui vont jusqu'à devenir une sorte de machine de guerre critiquant les théories de l'auteur de *Sésame et les lys* et qui annoncent l'esthétique proustienne de l'œuvre à venir (ce qui, on en conviendra, représente un singulier cas d'adaptation). Shakespeare est aussi bien présent dans son univers, même Thackeray qu'il regrette de ne pas avoir lu, sans compter Thomas Hardy, comme en témoignent les pages de *La prisonnière* sur la « politique des auteurs » et de leurs *phrases types*, soulignant à nouveau la similitude que Proust voyait entre les diverses formes d'art. En effet, dit le narrateur, « [c]e sont encore des phrases types de Vinteuil que cette géométrie du tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy. [Aux] tailleurs de pierre [...] dans *Jude l'obscur*, [...] dans la *Bien-Aimée*, les blocs de pierres que le père extrait de l'île venant par bateaux s'entasser dans l'atelier du fils où elles deviennent statues ; dans les *Yeux bleus* le parallélisme des tombes, et aussi la ligne parallèle du bateau, et les wagons contigus où sont les deux amoureux et la morte, le parallélisme entre la *Bien-Aimée* où l'homme aime trois femmes, les *Yeux bleus* où la femme aime trois hommes, etc., et enfin tous ces romans superposables les uns aux autres, comme les maisons verticalement entassées en hauteur sur le sol pierreux de l'île » (III, 878-879). Proust critique littéraire donne ainsi le ton à ceux-là mêmes qui tenteront de l'adapter. Maurois se livre donc à une reproduction des phrases types de Proust, en essayant d'en reproduire l'effet pour le lecteur, de la matière spiritualisée ; son texte n'a pas, comme le suggère Genette, qu'une « allure proustisante », il se donne, aussi bien dans le fond que dans la forme, carrément pour proustien.

« Ce fut pendant un dîner au Pré Catelan que M. de Norpois m'apprit que le gouvernement de la République avait décidé de le rappeler à l'activité et de l'envoyer comme chef de la délégation française à la Conférence de Londres sur les armements aériens. En félicitant l'ancien Ambassadeur, je ne manquai pas de lui dire que je souhaitais depuis longtemps voir Londres et que sa présence en Angleterre serait pour moi une raison de faire enfin le voyage. Il me répondit, je crois, que les travaux de la Conférence lui laisseraient malheureusement peu de loisir¹⁰⁷ », écrit Maurois en ouverture de son pastiche.

¹⁰⁷ André Maurois, *Le côté de Chelsea*, op. cit., p. 29-30.

L'usage récurrent du passé simple, la rêverie sur les lieux indiquent au lecteur que le livre qu'il a sous les yeux est bel et bien un paysage proustien. Le lieu, chez Proust, comme les noms propres, est quelque chose que l'on doit longtemps désirer, et ainsi en faire ressortir sa mythologie (Roland Barthes parle « d'épaisseur sémantique¹⁰⁸ »), avant de le visiter, si bien que, comme l'indique le narrateur dès *Le côté de chez Swann*, le nom et le lieu se haussent au niveau de la réminiscence détentrice de quelque secret : « Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs » (I, 380), ce qui fait des lieux et de leurs noms des vecteurs de désirs et d'analogies, une sorte d'écriture mentale dont il faudra rendre la couleur sur le papier. Comme le souligne à nouveau Barthes, « [c']est parce que le Nom propre s'offre à une catalyse d'une richesse infinie, qu'il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques noms¹⁰⁹ », comme, pourrait-on ajouter, Combray d'une simple tasse de thé ou, encore, tout le roman de l'une de ses adaptations.

La suite du passage, où le narrateur ne peut écouter la réponse de Norpois quant à la possibilité de lui faire visiter l'Angleterre, en plus de mettre l'accent sur la distraction chronique dont souffre le narrateur de la *Recherche-Côté de Chelsea*, souligne l'intérêt de Proust pour l'écriture de séquences musicales et aussi les affinités entre le voir et l'entendre comme deux régimes de points de vue dans ce que l'on a qualifié plus haut de guerre du goût :

mais je l'écoutais mal car depuis un instant j'étais occupé à observer le violon solo qui, se détachant hardiment de l'orchestre et errant au milieu des tables comme une pointe d'avant-garde téméraire et sonore, restait pourtant, avec une étonnante exactitude, solidaire des mouvements et de la mesure de ses camarades, comme si un invisible quartier général avait par des ordres mystérieux et précis maintenu la liaison entre cet éclaireur mobile et le gros fixe de la troupe mélodieuse. Dès qu'un morceau était achevé, ce violoniste se penchait, l'archet baissé comme pour saluer de l'épée, vers les blondes Américaines dont les robes de couleurs vives entouraient, telle une bordure de plantes vivaces, la plate-forme de bois vernissé, puis, revenant

¹⁰⁸ Roland Barthes, « Proust et les noms », *To Honor Roman Jakobson*, tome I, Paris-La Haye, Mouton, 1967. Repris dans Jacques Bersani (dir.), *Les critiques de notre temps et Proust*, op. cit., p. 161.

¹⁰⁹ Roland Barthes, « Proust et les noms », dans Jacques Bersani (dir.), *Les critiques de notre temps et Proust*, op. cit., p. 163.

vers ses camarades, qui l'attendaient, curieux et tranquilles, il leur apportait sur l'ennemi dont ils apercevaient de loin sous les bosquets les feux de bivouac roses, les renseignements qui devaient leur permettre de déclencher une nouvelle offensive harmonique¹¹⁰.

On ne peut manquer de remarquer l'utilisation pour le moins particulière des métaphores et des comparaisons : *comme une pointe d'avant-garde téméraire et sonore, comme un invisible quartier général, comme pour saluer de l'épée, telle une bordure de plantes vivaces*. Or, cet usage particulier de la métaphore semble convoquer ce passage célèbre du *Temps retrouvé* qui se lit également comme un mode d'emploi pour l'écriture d'un pastiche. En effet, le narrateur aux prises avec ses illuminations esthétiques soutient que l'« [o]n peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style », ou même, dit-il encore « ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (IV, 468). Le pastiche de Maurois, comme le laisse deviner ce passage de mise en scène musicale ainsi que les dires de Painter dans sa préface, serait alors une sorte d'instrument analogique visant à dégager l'essence du style proustien pour l'enchaîner dans une nouvelle alliance de mots, une matrice d'imitation qui tenterait d'atteindre le lien indescriptible de la métaphore pour ainsi, allant du même à l'autre, permettre le jaillissement de la nouveauté. C'est une façon de connaître la beauté d'une chose, après coup, dans une autre.

Dans le même temps, comment ne pas voir dans ce pastiche, plus particulièrement avec la référence au violon (quelques pages plus loin il sera question de « mon violon », en ce sens qu'il est une pure création du narrateur « je » de ce pastiche), comme un écho à ce qu'écrivait Proust à Mme Straus sur l'attaque de la langue comme seul moyen de la défendre, à savoir que « [c]haque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son"¹¹¹ ». Par suite, insiste Proust, « [p]arce qu'ainsi une forme grammaticale elle-même peut être belle, puisque ne peut être beau que ce qui

¹¹⁰ André Maurois, *Le côté de Chelsea*, op. cit., p. 30-31.

¹¹¹ Marcel Proust, *Correspondance avec madame Straus*, Paris, Le Livre de Poche, 1974, p. 110.

peut porter la marque de notre choix, de notre goût, de notre incertitude, de notre désir, et de notre faiblesse¹¹² ». Même le pastiche, semble dire Maurois par cette référence au « violon solo », est une création d'emblée individuelle, un ensemble de qualités que l'on trouve chez l'autre mais qui chez soi prend une couleur particulière. La rencontre de soi avec l'autre est donc intérieure, elle se fait à même l'intériorité du pasticheur. Plus encore, ce chevauchement des intensités, comme le laisse entendre l'ouverture du pastiche de Maurois, peut prendre la forme d'une prise de conscience, d'une réalisation de soi.

« Mais comme dix heures approchaient, parurent derrière les musiciens de grands nègres en smoking que le violoniste regarda avec une angoisse si touchante que lorsqu'un de ces nègres, géant aux yeux blancs, posa un saxophone près du violoncelle et un tambour près de l'alto, il me semble qu'une plainte vraiment désespérée et assez belle ennoblissait la valse qu'il jouait et qui était une des plus vieilles rengaines d'avant-guerre, car il n'y a pas de musique absolument mauvaise, un exécutant passionné peut tout dire à travers la plus pauvre et nous sommes nous-mêmes cet exécutant quand, violemment émus par quelque grave malheur personnel, nous communiquons notre souffrance et par là même une émouvante, une véritable beauté, à la ritournelle d'un orgue de Barbarie ou à l'aigre symphonie d'une fête foraine¹¹³ », écrit ensuite Maurois, introduisant une nouvelle donnée à la formule de son pastiche, celle d'un orchestre de jazz, dont les phrases répondent à celles que l'on imagine Marcel échanger avec Norpois (on dit en effet que jazz vient du français « jaser »). Il se pourrait bien que cette improvisation et ces variations sur le thème proustien – c'est-à-dire le pastiche – se donnent également à lire comme un commentaire « jazzé » de la *Recherche*, une expression musicale innovante, personnelle et créatrice, multipliant les emprunts à d'autres tons et d'autres modes, hybridation de la mélodie, substitution d'un accord par un autre qui lui est similaire. C'est une façon bien nouvelle et originale, comme le dit Proust lui-même, d'attaquer la langue, et par là même de la défendre. « Au moment précis où sonna le premier coup de dix heures, un des nègres qui, debout et splendide, avait dominé ce tableau comme l'esclave noir qui se tient au premier plan du cortège de Laurent le Magnifique dans la fresque de Benozzo Gozzoli, s'empara des baguettes, se pencha et, d'un roulement de tambour fort et prolongé, annonça que le temps de la vie paresseuse et facile, des phrases naïvement voluptueuses, était passé et

¹¹² *Ibid.*, p. 112.

¹¹³ André Maurois, *Le côté de Chelsea*, op. cit., p. 32-33.

qu'était enfin venue l'heure bigarrée, sauvage et mécanique des rythmes rapides, des gratte-ciel et des voitures bolides¹¹⁴ », autant de passages de la modernité qui incitent à lire le texte de Maurois, à l'image de celui de Proust, à la fois comme un récit et comme le commentaire de ce récit, sans oublier que le pastiche est d'emblée un métadiscours. La référence au peintre florentin Gozzoli, dont le chef-d'œuvre est le cycle de fresques *La chapelle des mages*, parmi lesquelles on retrouve *Le cortège des mages*, tableau auquel Maurois fait allusion, renvoie également à un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. « Cette manie qu'avait Swann de trouver ainsi des ressemblances dans la peinture était défendable, car même ce que nous appelons l'expression individuelle est – comme on s'en rend compte avec tant de tristesse quand on aime et qu'on voudrait croire à la réalité unique de l'individu – quelque chose de général, et a pu se rencontrer à différentes époques », pense d'abord le narrateur étudiant Swann comme un modèle, avant d'ajouter que « [m]ais si on avait écouté Swann, les cortèges des rois mages, déjà si anachroniques quand Benozzo Gozzoli y introduisit les Médicis, l'eussent été davantage encore puisqu'ils eussent contenu les portraits d'une foule d'hommes, contemporains non de Gozzoli mais de Swann, c'est-à-dire postérieurs non plus seulement de quinze siècles à la Nativité, mais de quatre au peintre lui-même » (I, 525-526). L'anachronisme du peintre – ajouter des membres de la famille des Médicis dans une scène biblique – sera repris par Proust – Odette est pour Swann Séphora, la fille de Jéthro, dans une fresque de Botticelli – et par Maurois dans cette séquence où le violon jouant un air d'avant-guerre est mis en rapport avec le saxophone d'une musique rapide et bigarrée, à l'instar du pastiche lui-même qui devient une sorte de machine à voyager dans le temps. La voix du jazz recoupe le violon, comme le texte de Maurois enveloppe celui de Proust. C'est, peut-être, le devenir fresque du pastiche.

Ce texte de Maurois est un instrument de connaissance où la *critique en action* fonctionne à plein régime. Ainsi, entre parenthèses sera donnée comme en passant une (re)définition proustienne de l'amour : « son plaisir dura moins encore que celui de l'amour qui n'est pas si bref (n'étant pas, comme on croit, le plaisir de faire l'amour, mais celui

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

d'en souffrir)¹¹⁵ ». Certaines séquences sont de véritables miroirs, comme celle¹¹⁶ où Marcel demande à Norpois s'il connaît le grand (et fictif) romancier anglais Desmond Farnham qu'il estime plus que tout autre romancier vivant, rappelant par là le moment où le narrateur questionne ce même Norpois sur Bergotte. Il est aussi question de Sainte-Beuve et de Paul Valéry, du voyage et de l'habitude, du côté Dostoïevski de Mme de Sévigné (Maurois reprend d'ailleurs le même passage que Proust), bien sûr de Ruskin, d'une traduction de George Eliot par Marcel et Andrée, de la poétique des femmes de chambre¹¹⁷, etc.

Mais l'un des moments les plus riches est probablement celui de la visite que font Marcel et Andrée au Tate Gallery pour passer de longues heures devant les tableaux de Turner. Reprenant la logique spéciale des tableaux d'Elstir (qui lui-même doit beaucoup à Turner, Whistler et Renoir), le Marcel de Maurois se livre à une furieuse description de l'art pictural du peintre anglais, faisant ainsi à la fois un pastiche circulaire et une mise en abyme du roman proustien, en cela que la vision déformante et analogique d'Elstir (et de Turner) sera bel et bien celle du narrateur (et de Proust). « D'étranges villes, où des temples grecs se mêlaient anachroniquement à des tours féodales, semblaient surgir, dans une brume pâle, de vertes profondeurs sous-marines. Tout paysage, en traversant cette onduleuse et déformante vision, devenait maritime, englouti, toute ville une Atlantide peuplée de tournoyants fantômes. Suivant au long des murs la vie du peintre par les dates des tableaux, je le voyais de plus en plus obsédé par les images de la mer et par l'idée de la dissolution¹¹⁸ », dit Maurois indiquant à nouveau la visée du *Côté de Chelsea*, celle de littéralement se dissoudre dans l'œuvre proustienne, de s'y incorporer comme une vague retournant dans la mer. Le mode de vision triomphe sur la chose vue, Marcel peut se promener en Angleterre, écouter du jazz, apprendre l'anglais, jouer au diplomate, car Maurois semble soutenir que le monde sensible sera toujours transformé par une subjectivité, puisque c'est de la forme d'expression que naît le contenu de tout discours. Le point de vue de Maurois se dissout puis se condense dans celui de Proust, actualisant

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

¹¹⁷ Respectivement : p. 46, 53, 57, 64, 70, 72.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 75-76.

plusieurs potentialités de la *Recherche* en démontrant *in situ* leurs effets pratiques et immédiats.

*

Si le pastiche de Maurois se donne en un seul bloc continu, à l'image de la phrase de Proust, *Six Proust Reconstructions*¹¹⁹ de Pamela Hansford Johnson tente plutôt de retrouver l'unité du texte proustien à travers non seulement une logique de l'altération (voire de la contraction), mais grâce à une esthétique de la fragmentation. Cet ouvrage est la transcription de six pièces de radio théâtre composées par Johnson et diffusées sur les ondes de la B.B.C. au cours des années 1950 (le livre est de 1958). Or, il ne s'agit pas d'une reconstitution des grandes scènes de la *Recherche*, comme a pu le faire *The war of the worlds* d'Orson Welles adaptant le roman éponyme de H.G. Wells (adaptation encore plus fidèle avec ses autres pièces de radio théâtre comme *Dracula*, *Sherlock Holmes*, *Mutiny on the Bounty*, etc.), mais d'une *reconstruction*. Pour présenter sa démarche, Johnson renvoie à un passage du plus célèbre article de Proust, « À propos du "style" de Flaubert » : « je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages [...], mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux ». Le pastiche est alors une continuation de l'autre, mais également, poursuit Proust, un retour à soi : « Il faut la [= notre voix intérieure] laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire¹²⁰ ». Comme on dit provoquer un accouchement, Proust suggère qu'il faille éperonner le pastiche, se confronter volontairement avec l'autre. Avec le temps, il s'agit de la seule façon de devenir soi-même, soi-même par un autre. Non pas « *je* » est un autre, mais « *je* » naît d'un autre. C'est ce que l'on peut lire dans ce passage qui suit de quelques lignes le morceau cité par Johnson en exergue de son recueil de « reconstructions ». Proust y dépeint

¹¹⁹ Pamela Hansford Johnson, *Six Proust Reconstructions*, Londres, Macmillan, 1958, 292 p.

¹²⁰ Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert » [1920], dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 594.

le pastiche comme un dispositif à la fois critique et clinique : « Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pu donner une claire analyse de ce qu'il avait d'abord inconsciemment produit, ou une recreation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé¹²¹ ». Le pastiche comme cure analytique visant à une recreation du monde, tel un nouveau départ, un départ en deux temps.

Or, dans son introduction générale, Johnson insiste sur un aspect se trouvant dans ce qui vient d'être dit par Proust, à savoir la vie quasi autonome des personnages à laquelle le lecteur, une fois le livre terminé, s'identifie et vers laquelle il se projette. La diégèse romanesque est alors comprise comme un écran en quatre dimensions, la quatrième étant celle du temps. Pour Johnson, c'est la qualité spéciale des personnages de Proust de se promener librement dans le temps et dans l'espace. Son intention, avec ses pastiches (une œuvre de commande, comme le sont bien souvent les adaptations), était de « montrer que les personnages de Proust ont si bien retrouvé le Temps qu'ils pourraient continuer d'exister dans n'importe quel temps¹²² » (notre traduction). Cette théorie littéraire aux allures particulières, Johnson a choisi de l'illustrer à même des pastiches faisant ressortir la liberté temporelle des personnages, leur ubiquité, bref, leur capacité à se déplacer dans le temps comme récit immobile, dans le temps comme tableau.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Scottie, détective à la retraite, se fait proposer un pacte qui fera de lui une image. Il entre dans un tableau comme on entre dans le temps, et devra enquêter sur les multiples dimensions de celui-ci. Le personnage est à l'image du film dans lequel il apparaît : il explore et questionne le temps comme on promène le regard sur une fresque picturale particulièrement peuplée.

¹²¹ *Ibid.*, p. 595.

¹²² Pamela Hansford Johnson, *Six Proust Reconstruction*, *op. cit.*, p. IX. « My intention was to show that Proust's people had been so completely regained from Time that they could continue to exist in any time ».

D'un même coup, on en vient à reconsidérer les dernières pages du *Temps retrouvé* comme autant d'appels à une pareille entreprise, comme si Proust avait insisté dans son œuvre sur l'argument critique qui autoriserait le lecteur-projecteur à le pasticher, à le réfléchir dans différents lieux et différents temps. C'est de la sorte que le narrateur, en réfléchissant à son roman, pourra se dire qu'il faut « le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (IV, 610). Les personnages – c'est ce qu'a senti Johnson – ont sans contredit une part importante dans ces mystères, comme le montre ce passage où le narrateur remarque que les femmes qu'il a connues prennent forme dans un paysage qui est au moins double :

Chacune s'élevait, à un point différent de ma vie, dressée comme une divinité protectrice et locale, d'abord au milieu d'un de ces paysages rêvés dont la juxtaposition quadrillait ma vie et où je m'étais attaché à l'imaginer, ensuite vue du côté du souvenir, entourée des sites où je l'avais connue et qu'elle me rappelait, y restant attachée, car si notre vie est vagabonde notre mémoire est sédentaire, et nous avons beau nous élancer sans trêve, nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y combiner leur vie casanière, comme ces amis momentanés que le voyageur s'était faits dans une ville et qu'il est obligé d'abandonner quand il la quitte, parce que c'est là qu'eux, qui ne partent pas, finiront leur journée et leur vie comme s'il était là encore, au pied de l'église, devant le port et sous les arbres du cours. (IV, 567)

Il donne ensuite deux exemples – souvenirs de l'histoire passée et prémonitions du roman à venir – qui viennent confirmer cette théorie :

Si bien que l'ombre de Gilberte s'allongeait non seulement devant une église de l'Île-de-France où je l'avais imaginée, mais aussi sur l'allée d'un parc du côté de Méséglise, celle de Mme de Guermantes dans un chemin humide où montaient en quenouilles des grappes violettes et rougeâtres, ou sur l'or matinal d'un trottoir parisien. Et cette seconde personne, celle née non du désir, mais du souvenir, n'était pour chacune de ces femmes, unique. Car chacune, je l'avais connue à diverses reprises, en des temps différents où elle était une autre pour moi, où moi-même j'étais autre, baignant dans des rêves d'une autre couleur. (IV, 567-568)

La division des êtres dans le temps accentue le « devenir autre » des personnages de la *Recherche*, comme s'ils n'étaient pas seulement des êtres de papier (ce que Proust souhaite quant à Frédéric Moreau ou Lucien de Rubempré), mais des projections quasi surnaturelles ; les personnages proustiens sont devenus des morceaux de temps à l'état pur, ils sont eux-mêmes une critique en action de la théorie proustienne du roman. Johnson est sensible à cette critique empirique qu'elle nomme également « critique dramatique » (« *criticism through the dramatic form* ») et « critique de personnages / critique par les

personnages¹²³ » (« *character-criticism* ») en respectant, sous quelque proportion mathématique, les grands thèmes qui sont à l'origine de la *Recherche* (la création, la jalousie, l'homosexualité, la mondanité, etc.).

Le premier pastiche (précédé, comme tous les suivants, d'une note introductive), « *The Duchess at Sunset* » déplace sensiblement l'univers mental de Proust dans « l'échiquier du temps¹²⁴ », soit vers un temps que ce dernier n'a pu connaître. Le lecteur se retrouve ainsi en 1941, lors de l'occupation de Paris par les troupes allemandes. Le narrateur – se faisant annoncer chez les Guermantes au nom de « Marcel Proust » – va voir Oriane. Cette dernière, pour sauver sa situation sociale après la guerre, tente de ne pas se prononcer sur l'occupation allemande aussi bien que sur la Résistance. Norpois, lui, supporte Vichy et doit convaincre Marcel, à moitié juif, de quitter la France. Pour sa part, Saint-Loup est en Angleterre avec le général de Gaulle. Même situation pour Swann, à la différence près qu'il n'est pas militaire, mais animateur de radio, qui plus est à la B.B.C. Il tente d'oublier le départ d'Odette et de Gilberte en Amérique, et surtout le fait que Bloch les accompagne. Après sa visite chez les Guermantes, Marcel va chez Mme Verdurin. Son salon est toujours un lieu select, apprécié par les Allemands qui aiment l'art, ce qui lui vaut une ascension sociale pour le moins fulgurante. Elle a même connu Hitler avant sa carrière politique, alors qu'il souhaitait toujours être peintre, et elle laisse entendre qu'elle n'est peut-être pas pour rien dans l'écriture de *Mein Kampf*, comme dans la *Recherche* elle a su catalyser la carrière du petit portraitiste M. Biche afin qu'il devienne le grand Elstir, peintre (sur)impressionniste. On apprend que Bergotte n'a pu prendre la fuite, et tout porte à croire qu'il a été envoyé dans un camp de concentration. Albertine, comme toujours, est inclassable. Non pas un être de psychologie elle est un être de fuite. Marcel et elle se croisent chez les Verdurin ce qui fait dire à la jeune fille : « Vous allez encore être cruel et me torturer avec vos horribles suspicions. Comme si je ne vous connaissais pas¹²⁵ ! ». Elle flirte avec les officiers allemands, mais on croit également qu'elle travaille pour la Résistance. Finalement, Charlus renie ses origines allemandes et devient un héros de la

¹²³ *Ibid.*, p. XI.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 21. « *Now you are going to be cruel, and torture me with your horrible suspicions. As if I don't know you!* ». Et Marcel de lui dire plus tard (p. 23) : « Je ne saurai jamais, dans quelque contexte imaginable, de quel côté vous êtes » (« *I shall never know, in any conceivable context, which side you are on* »).

Résistance. Après plusieurs discussions, du côté de Guermantes et de Verdurin, le narrateur prend la décision de partir pour l'Angleterre, pour écrire un livre (ce qui s'entend aussi comme un écho au pastiche de Maurois). Et Charlus, alors qu'il se promène dans Paris occupé par un soir de pleine lune, de lui demander : « Un livre ? Sur quoi ? [...] J'espère que vous allez nous offrir quelque chose de mieux que votre petit volume prétentieux avec tous ces barbouillages de Madeleine Lemaire¹²⁶ », faisant par là une métalepse à même le pastiche, renvoyant au recueil *Les plaisirs et les jours* (première publication officielle de Proust, en exceptant les articles de journaux et de revues, ouvrage effectivement colorié par les roses de Madeleine Lemaire), métalepse au second degré qui devient un commentaire sur la progression et la maturité du style proustien et sur la « carrière » de Proust en tant qu'auteur. À cela, Marcel répond seulement : « Ce sera un livre sur le Temps... », puis, par une superposition de voix, nous est lue (par le même comédien qui lisait les répliques de Marcel) la dernière phrase du *Temps retrouvé* sur les hommes montés sur les échasses de leurs années entre lesquelles tant de jours sont venus se placer, dans le temps. Ce pastiche construit ce que Proust appelait un temps incorporé, mêlant biographèmes, fragments de l'œuvre originale, critique de la composition romanesque, images du passé et visions du futur.

Après un pastiche qui met en scène, à travers un fragment inédit du *Journal* des Goncourt (à savoir le même procédé que Proust a utilisé dans son roman pour remonter le temps et nous présenter autrement ses personnages, si bien que Johnson fait ici le pastiche d'un pastiche), la jeunesse de Charlus (son mariage, sa vie de couple, les premières manifestations de son homosexualité), et un autre qui se consacre aux premières rencontres entre Swann et Odette, le quatrième texte de *Six Proust Reconstructions* met l'accent sur le personnage d'Albertine, d'abord par son titre on ne peut plus évocateur de « *Albertine Regained* ». Il s'agit, dit l'auteure, d'un « jeu d'esprit, mais avec une intention critique sérieuse – de relever l'extrême subjectivité de l'image qu'a Marcel des êtres qui lui sont le plus proche. Cela devrait être manifeste [...] que l'opinion de Marcel sur Albertine n'est peut-être pas, voire n'est certainement pas, finale¹²⁷ ». Ici, le pastiche se fait réécriture

¹²⁶ *Ibid.*, p. 32. « A book? About what? [...] I hope you'll give us something better than that pretentious little volume of yours with all those scribbles by Madeleine Lemaire... ».

¹²⁷ *Ibid.*, p. 133. « *Albertine Regained* is largely a *jeu d'esprit* [en français dans le texte], but has one serious critical intention – to make clear the extreme subjectivity of Marcel's picture of those nearest him. It should be manifest [...] that Marcel's word on Albertine may not be, almost certainly is not, the last one ».

critique, l'auteure plonge tête première dans la subjectivité du texte en soulignant que le rapport du narrateur au monde extérieur, particulièrement en ce qui a trait à la femme aimée, n'est en fait qu'une image subjective, et même la plus subjective qui soit. Si l'art doit être désintéressé de toutes tractations, il est évident que c'est bien le contraire qui advient lorsqu'il est question d'amour. À première vue, le « cycle Albertine » a tout d'un roman policier. Le narrateur est sur les traces de la jeune prisonnière, aussi bien dans le monde réel que dans le monde psychologique. Aussi, rencontre-t-il assez tôt une impasse pour le moins curieuse, à savoir qu'il ne peut pas aimer Albertine s'il n'est pas jaloux d'elle. Il doit donc se raconter des histoires, histoires centrées sur la possible homosexualité de la jeune fille, sur le fait qu'elle doit avoir mauvais genre. Dans sa relation avec Albertine, le narrateur s'exerce sans le savoir à devenir metteur en scène, tout se joue dans le théâtre de son imagination, il tente de faire d'Albertine une image à profondeur de champ démesurée pour que, de cet arrière-plan, puissent ressortir ses propres angoisses et ses lubies les plus extravagantes. « Pour Albertine, je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller. [...] Ce soir-là, cette conviction ne fit passer à travers moi qu'une inquiétude, mais où je sentais frémir comme une anticipation de longues souffrances » (III, 131), dit-il dès *Sodome et Gomorrhe*. *La prisonnière* et *Albertine disparue* vont extrapoler sur cette impossibilité, faisant de la jalousie du narrateur la démonstration pratique de la théorie des puissances du faux. Johnson renforce également cette idée, en insistant sur la peinture d'erreurs qu'est l'apprentissage de la vie par le narrateur proustien. L'homosexualité d'Albertine lui sera en effet confirmée par Andrée, personnage qui n'est pas neutre dans ce débat puisqu'elle a déjà eu des sentiments à l'égard du narrateur et inversement, ce qui pousse l'auteure de *Six Proust Reconstructions* à mettre en doute la bonne foi avec laquelle Andrée répond aux questions du narrateur, ce qui conteste, et le mot est faible, la nature de son témoignage. Ce pastiche d'« *Albertine Regained* », travestissant l'histoire en éliminant sa mort tragique à cheval et en continuant la curieuse vie commune qu'elle mène avec le narrateur, redonne ainsi la parole à la jeune fille qui fait le bilan de son histoire.

« Mon nom est Albertine Simonet (Simonet avec un N). Je crois qu'il est bien temps que je parle en mon nom : on n'écoute jamais ma version de l'histoire. Une nymphe,

incertaine comme la mer – voilà ce que Marcel a dit de moi. [...] C'est parce que je suis si incompréhensible ! On ne sait jamais comment s'en tenir avec moi. Personne ne connaît réellement [...] mes goûts. [...] Mais croyez-moi, aucune jeune fille n'est vraiment incompréhensible pour elle-même, et je ne me sens certainement pas mystérieuse, il s'agit seulement de ce qu'il dit de moi... Même si je sais qu'il m'aimait, et moi aussi j'aimais mon petit Marcel, je l'aimais, même lorsqu'il était le plus désagréable. [...] Il disait toujours que je mentais, mais honnêtement, avec lui il *fallait* mentir sinon il ne vous lâchait pas. Il me harcelait toujours pour savoir si j'avais connu la fille de Swann, Gilberte. Mais bien sûr j'ai connu Gilberte, nous sommes allées à l'école ensemble, mais elle était plus vieille que moi¹²⁸ ». Le récit de cette Albertine retrouvée fait mentir celui du narrateur proustien comme si c'était lui qui relevait du pastiche et du palimpseste. C'est à un véritable jeu intellectuel que se livre ici Johnson, à l'image du jeu du furet (pratiqué dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* par Albertine, Andrée, Gilberte, Rosemonde et le narrateur) dont la chanson revient tel un leitmotiv dans ce pastiche. Seront justement mis en scène les jeux d'enfants entre Albertine, Andrée et Gilberte à la petite école. La rencontre entre Albertine et Marcel à Balbec sera cette fois racontée par la jeune fille. Elle corrigera ce que Marcel a pu écrire sur son compte. Le texte nous apprend finalement le mariage entre Marcel et Albertine. Maintes fois évoqué dans le roman mais ne se concrétisant jamais, ce mariage a lieu dans ce pastiche. Le palimpseste dévore son original : l'enfer de la jalousie dont parle le narrateur de la *Recherche* n'est que l'envers de l'histoire. Les horreurs de l'amour, telles qu'on peut les lire dans la *Recherche*, seraient les filles de l'imagination quasi pathologique du narrateur. Mais bien sûr, dit l'Albertine de Johnson parlant de son mariage avec Marcel, « il n'a pas écrit *là-dessus* dans son livre ! Comme il a dit, son livre n'avait pas pour but d'être autobiographique¹²⁹ », soulignant par là que l'aspect subjectif du livre tient de ce que l'on nomme aujourd'hui l'autofiction. Le pastiche est à même de faire

¹²⁸ *Ibid.*, p. 136. L'auteure souligne. « My name is Albertine Simonet (Simonet with one N). I think it is quite time I said something for myself: nobody ever hears my side of it. A nymph, mutable as the sea – that is what Marcel said about me. [...] The *principle* is that I'm so mysterious! No one ever knows where they are with me! No one really knows my [...] *tastes*. [...] But I tell you, no girl is ever really mysterious to herself, and I jolly well don't feel mysterious, but the things he said about me... Though I know he loved me, and I did love my little Marcel, I did, even when he was most impossible. [...] He was always saying I told lies, but honestly, with him one *had* to fib a little or there was the devil to pay. There was all that business of pestering me about whether I had known Swann's daughter, Gilberte, for instance. Well, of course I was at school with Gilberte, though she was older than I was ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 175. L'auteure souligne. « Of course, he did not write about *that* in his book! As he said, his book was not meant to be autobiographical ».

la lumière non seulement sur l'histoire ou sur la forme d'une œuvre, mais sur sa nature « inconsciente » : sur une vérité littéraire qui prend place précisément dans ce que le texte ne nous dit pas ou ne fait qu'indiquer, comme nous avons tenté de le faire plus haut lorsque nous avons réécrit cinématographiquement la séquence d'Odette se promenant au Bois avec le narrateur. Le palimpseste ne consiste donc pas seulement à réécrire par-dessus le texte d'origine, mais aussi à le modifier intrinsèquement en écrivant *entre* les lignes.

Toutefois, il faut mentionner que les reconstructions de Johnson ont été mises en œuvre pour la forme radiophonique, avec une pluralité de voix, de la musique, comme la sonate de Vinteuil qui vient rythmer la plupart des pastiches, surtout le dernier lorsqu'il est question du travail de réécriture qu'ont fait la fille du compositeur et son amie pour déchiffrer les manuscrits du vieux maître et ainsi transformer la sonate en septuor. Ses pastiches étaient ainsi conçus comme la manifestation la plus pure de la critique en action, c'est-à-dire une critique en direct, comme l'étaient toutes les pièces de radio théâtre de l'époque. Même si nous ne pouvons plus vérifier la force d'une telle critique interventionniste, cette nuance a au moins l'intérêt de souligner l'importance du médium comme choix déterminant pour la nature de l'adaptation.

Si Maurois arrive à présenter Proust autrement, il ne peut le faire qu'en utilisant le même mode d'expression que l'auteur de la *Recherche*. Son *Côté de Chelsea* est en quelque sorte du Proust « au carré », montrant ainsi la force de son style et la périphérie de sa vision, comme son usage si particulier des métaphores. Plus encore, on ne pourrait pas dire que Johnson renforce ce qui était déjà donné comme le prototype de la phrase et du style proustien, mais en revanche il est certain qu'elle accentue, par la nature de sa critique intermédiaire, l'altérité même de Proust, son rapport avec le dehors. C'est par ce changement de vocalisation – passer du texte à la voix ou encore à l'image – que s'actualisent plusieurs virtualités de la *Recherche*, que le texte n'est plus un abîme dans lequel il faut plonger à la recherche de vérités cachées, mais un miroir sur lequel peut se réfléchir l'image de la pensée que l'on sera en mesure d'y projeter.

*

Un cinéma « proustien »

À ce point de notre enquête, il est temps de se questionner sur la possibilité d'un cinéma ou de cinéastes qui seraient *implicitement* proustiens, l'adaptant non pas de front, mais en oblique. Pastiches peut-être involontaires, mais que l'on peut aussi lire comme autant d'affinités électives entre la poétique de Proust et l'art du cinématographe considéré, comme l'écrivait Edgar Morin en 1956, dans son « devenir instrument », un instrument mental projetant une autre réalité, mi-objective et mi-subjective, sur le monde environnement. En somme, le cinéma en ce qu'il peut être un « esprit total », un « esprit-machine », une « machine à penser¹³⁰ », c'est-à-dire une singulière économie du psychisme et de la perception permettant une participation imaginaire entre l'homme et la caméra, le monde et le temps.

*

C'est ce qu'explique à sa façon André Bazin dans un texte relativement peu connu, mais dont le titre ne peut à la fois que nous surprendre et nous réjouir, « *Paris 1900 : À la recherche du temps perdu* ». *Paris 1900*, film encore moins connu que ne peut l'être l'article de Bazin, est signé par la cinéaste Nicole Védres à qui l'on doit aussi *La vie commence demain*, récit onirique présentant les tribulations dans le futur d'un jeune homme « du présent » qui y rencontrera plusieurs figures allégoriques interprétées par une distribution pour le moins légendaire comprenant Le Corbusier (interprétant « L'architecte »), Gide (« L'écrivain »), Picasso (« L'artiste »), Sartre (« L'existentialiste »), etc. Son premier film, *Paris 1900*, n'en est pas moins un voyage cosmique dans le temps comme quatrième dimension, n'étant composé que d'images d'archives tournées entre 1900 et 1914 lors de la Belle Époque. Mais la logique de l'archive fera place à celle du montage, créant ainsi du nouveau à même ce que l'on

¹³⁰ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 2007 [1956], p. 206.

estimait être l'éternité ontologique des images momifiées de ce temps que l'on croyait perdu. La réaction de Bazin, d'entrée de jeu, chante les mérites esthétiques d'une telle démarche qui paraît relever aussi bien du cinéma que de la métaphysique. « J'apprécie ce soir le bonheur de n'être point metteur en scène, car je n'oserais pas toucher une caméra après avoir vu *Paris 1900* ! Voilà le cinéma pur ! une pureté déchirante jusqu'aux larmes. Je dois au film de Nicole Védres quelques-unes des émotions les plus intenses que m'ait données le cinéma¹³¹ ». Pour être cinéaste, comme le montre Védres et le souligne Bazin, la caméra n'est pas indispensable. Le montage – idéologique et temporel – est ce qui rend possible le pouvoir d'évocation d'images préexistantes, si bien qu'elles deviennent un vecteur de nouveauté aussi bien formelle qu'affective. « [C]e film de montage uniquement composé de documents authentiques [donne] quelque chose de monstrueusement beau, dont l'apparition bouleverse les normes esthétiques du cinéma, aussi profondément que l'œuvre de Marcel Proust a pu bouleverser le roman », écrit Bazin qui ensuite fait l'énumération des morceaux de temps pur que crée l'œuvre de Védres :

M. Eiffel et sa Tour, la Grande Roue et le Moulin de la Galette, Polaire et sa taille de guêpe, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Lucien Guitry et leurs voix, les attentats anarchistes d'un style aussi désuet que les cathédres du premier métro, les premières fontaines Wallace et les premiers urinoirs, les premiers avions et l'homme-oiseau qui creuse un trou de 14 cm en sautant de la Tour Eiffel, les inondations de 1910, et, pour finir, le premier train de joyeux mobilisés qui s'en va pour la der des der, la première guerre mondiale, avec son dernier fourgon qui diminue sous le mot fin comme les wagons à plate-forme dans les happy-ends des films américains¹³².

Mais c'est par la phrase suivante que Bazin lie tous ces éléments qui ne peuvent certainement pas se réduire à une énumération encyclopédique ou nostalgique, en cela, affirme le critique, que « [t]el qu'en lui-même enfin le cinéma le change, durci et encore mieux assuré d'être par la blancheur osseuse de l'orthochromatique, un monde révolu remonte vers nous, plus réel que nous-même et pourtant fantastique¹³³ ». C'est bien dans cette relation au temps et au réel que résident la spécificité cinématographique et, tenterons-nous de montrer, l'art romanesque de Proust. Or, ce ne serait plus ici le cinéma qui serait à la poursuite de la littérature, mais bien le contraire, le rapport habituel se trouvant ainsi renversé. À travers les portions de temps encapsulées qu'il est en mesure de produire, le cinéma se fait outil pour interroger le monde, brouillant la temporalité ordinaire au profit

¹³¹ André Bazin, « *Paris 1900* : À la recherche du temps perdu », dans *L'écran français*, 30 septembre 1947. Repris dans André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, textes réunis et préfacés par Jean Narboni, L'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1983, p. 167.

¹³² *Id.*

¹³³ *Id.*

d'un amalgame qui permet de retrouver le futur dans le passé à partir d'un présent bigarré, retourné dans tous les sens et analysé par l'appareil de projection, expérience spéciale dans laquelle le temps est donné comme perception. En ce sens, il serait possible d'avancer que le cinéma, en tant que lecture sensible du réel, est en soi une matière romanesque, que la littérature peut se saisir du pouvoir propre au cinéma (ce qui ne veut surtout pas dire qu'il faille écrire des livres « imagés ») contrairement à ce que pense le sens commun. Sont ainsi mises au jour les conséquences de l'événement cinéma, le cinéma comme vecteur de pensée sur lequel on peut intervenir rétroactivement, comme le souligne fort bien le projet de Védres et le compte rendu intellectuel qu'en fait Bazin.

« Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement¹³⁴ », écrivait ailleurs Bazin, dans l'un de ses textes les plus célèbres. De la durée mouvante de l'image photographique, dont les images d'archives de Védres en constituent le paradigme, il s'agit de retrouver le réel d'un monde révolu, un fantastique qui pourtant est *plus vrai que vrai*. Or, c'est bien en cela que Bazin pouvait parler d'un film « monstrueusement beau », voulant dire par là que le spectateur devant un tel phénomène fait le saut dans le passé pur : le spectateur se fait envelopper par le temps cristallin de la projection, perché sur autant d'années que le narrateur proustien à la dernière page du *Temps retrouvé*, constatant ainsi que les personnages de son roman – lui le premier – devront être dépeints comme des êtres monstrueux, à l'image de la *conversion temporelle* qu'il vient d'expérimenter. « Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de

¹³⁴ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Cerf, 1978 [1975], p. 14.

jours sont venus se placer – dans le Temps » (IV, 625), écrit en effet le narrateur en conclusion de ce roman, passage que l'on connaît bien et sur lequel on ne peut que revenir et revenir ; parfois reçu comme un piège à gloses, c'est à la fois la démonstration et le secret de la mise en scène proustienne du temps.

De grands intervalles entre deux instants – d'un côté le tournage des images de *Paris 1900* par les opérateurs Lumière, de l'autre côté le montage perceptif de la cinéaste ou la réception du film par Bazin – ne privent donc pas ces deux instants de se rencontrer, voire d'entrer en collision. La distance temporelle n'empêche pas un moment lointain et un moment actuel de se percuter. C'est aussi ce que ne cesse de montrer Proust, en cela que ces percussions représentent son art de la réminiscence, outil génétique ouvrant la voie vers la révélation romanesque du temps élevé à la énième puissance, le temps perdu étant comme multiplié par le temps retrouvé. Cet effet de choc représente une sorte de déplacement dans le temps dont la vitesse est en fait une puissance. Le cinéma et l'art proustien du roman, dans ce qu'ils ont de monstrueux et de fantastique, sont en mesure de monter l'instant en puissance, élévation à une puissance supérieure qui permet aussi un bouleversement qualitatif : le roman et le cinéma font du temps perdu un temps retrouvé. La madeleine, pour reprendre la réminiscence la plus commentée de la *Recherche*, ne réveille pas l'enfance du narrateur à Combray telle qu'il l'a vécue, ce qui lui revient n'est pas ce que l'on pourrait appeler un « passé vivant », mais bien un passé *tel qu'il n'a jamais été vécu*, analogue à ce que Bazin nommait plus haut « la momie du changement ». Cet être en soi de Combray est l'instant élevé à une puissance supérieure, multipliant le moment passé par le moment présent, ce qui a été filmé par le montage qui reforme les images, le tout restitué par la lumière fantastique de la projection. Ressaisir le passé, et donc le temps, par une puissance telle qu'elle n'a jamais été expérimentée : c'est ce que Proust appelle le temps retrouvé, comme c'est ce que Bazin retrouve chez Védres. Une réalité si monstrueuse et fantastique qu'elle en vient à se donner comme plus vraie que vraie, le surimpressionnisme se faisant en quelque sorte surréalisme.

« La joie esthétique naît d'un déchirement, car ces "souvenirs" ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. [...] *Paris 1900* marque la naissance de la Tragédie spécifiquement

cinématographique, celle du Temps¹³⁵ », poursuit Bazin devant ce film qui prend pour le critique la forme d'une *expérience mystique* : sortir la mémoire de la conscience pour la replacer dans le tout du temps comme ouvert, ce que fait le narrateur proustien lorsqu'il se décrit comme un « être extra-temporel », lors de la série de réminiscences de la matinée Guermantes. L'être extra-temporel – ce qui ne veut pas dire à l'extérieur du temps en général, mais seulement à l'extérieur de la conscience – est celui qui fait le saut de l'intime vers le collectif, d'une mémoire personnelle à une « mémoire monde ». C'est une image de la durée dans ce qu'elle a de plus englobant.

Évidemment, de telles intuitions ne viennent pas sans certaines objections ou nuances, à l'instar de Bazin qui termine son article en se demandant « [p]ourquoi les transpositions de valeur involontaires [...] dues à l'émulsion de la pellicule utilisée à l'époque, rendent-elles le coin de jardin où est en train de peindre Monet exactement semblable aux plus impressionnistes des tableaux du peintre ? ». Ou encore, s'interroge maintenant le critique en s'« adress[ant] aux meilleurs metteurs en scène », « pourquoi pleut-il précisément quand on dégrade un sergent et quand Déroulède prononce un discours ? Pourquoi le ciel se met-il tout seul à l'unisson de l'événement plus sûrement que la plus subtile ambiance de studio ? [P]ourquoi le hasard et la réalité ont-ils plus de talent que tous les cinéastes du monde ? C'est en me posant ces questions et beaucoup d'autres que je savoure le bonheur de n'être pas metteur en scène¹³⁶ ». Bazin n'a pas influencé la plume controversée d'un Truffaut pour rien, l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma ?* se forçant ici pour forger un malentendu de façon à provoquer quelque polémique. Il faut d'abord rappeler que les images de *Paris 1900* ont été sélectionnées par Védres et son équipe parmi des kilomètres et des kilomètres de pellicule, le hasard dont parle Bazin étant donc un hasard contrôlé. Tout de même, on est là devant un problème que retrouvera Proust, à savoir comment le hasard (peu importe son degré de « liberté ») peut-il être en mesure de révéler une vérité qui sans lui n'aurait pu être éclairée, précisément car il s'agit d'une vérité formelle et presque onirique, comme la pluie accompagnant un discours politique ou un rituel militaire ? L'une des réminiscences du *Temps retrouvé*, lorsque le

¹³⁵ André Bazin, « *Paris 1900 : À la recherche du temps perdu* », dans *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, op. cit., p. 167-168.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

narrateur dans la cour de l'hôtel Guermantes trébuche sur les pavés mal équarris, se rappelant tout à coup Venise, une Venise défigurée par le choc entre deux instants, le présent montant en puissance le passé quitte à le présenter sous un jour complètement nouveau : « c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray » (IV, 446). La collision entre les instants est ici à l'image du montage cinématographique faisant des instantanés aléatoires de la mémoire personnelle une incarnation du temps en ce qu'il a de plus universel, non plus sa personne dans le temps mais *le temps en personne*, ce qui est aussi la tâche que Bazin paraît imposer aux nouveaux cinéastes avec son article qui prend des airs de prémonition annonçant l'émergence irréfutable d'un cinéma « moderne » qui était déjà en train de voir le jour, comme a pu le dire à sa façon Jacques Bourgeois, en se référant également à Proust.

La « tragédie du temps » de Bazin serait ainsi analogue au choc entre les instants, l'un passé l'autre présent, que propose Proust, propulsant le premier grâce au second. Le montage de Védres fait du nouveau avec ce que l'on croyait être ancien, provoquant ainsi des effets éminemment pratiques, comme en témoigne la réception du film par Bazin qui voit dans ce dispositif l'essence même du cinéma, et l'érige en nouveau paradigme dont devront tenir compte les futurs cinéastes. Le film ou la réminiscence nous fait plonger dans un tout, dans ce que l'on peut comprendre comme l'intérieur du temps, quelque chose de monstrueux nous dit Proust. La place que nous occupons dans l'espace et dans le temps de la conscience n'est en rien comparable à celle que l'œuvre d'art nous permet d'occuper dans l'intérieur du temps où l'on découvre quelque chose de terrifiant, une place démesurée. Mieux, ce que cherche Proust et ce que permet la tragédie cinématographique du temps, c'est de transmuier le temps de la conscience en dimension. Il s'agit de mettre le temps individuel à la mesure du temps collectif. Un temps ouvert et non pas fermé, ouvert à l'effet de choc et aux analogies. C'est dans cette perspective temporelle que l'on est en droit de réclamer la manifestation d'un cinéma « proustien ». Pareillement, cela permet

d'entrevoir une lecture de la *Recherche* qui serait attentive à ces enjeux cinématographiques.

« Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? » (IV, 446), se demande encore le narrateur, révélant par là le fin lecteur de Baudelaire qu'était Proust, en cela que retrouver la joie et l'immortalité au cœur même de la monstruosité du temps comme ouvert représente un singulier transfert de l'idée des *Fleurs du mal*. Transformer la boue en or : le cinéma, ne donnant de prime abord l'impression que de conserver le temps qui passe et de ne le rendre qu'en tant qu'immuable temps perdu, est tout de même en mesure de créer une mémoire extérieure à la conscience, telle une momie qui aurait fracassé le cercueil de la nostalgie pour se promener librement dans la pyramide ou dans la cathédrale du temps retrouvé. Le temps cinématographique a cette possibilité de se défaire du passé pour se tourner complètement vers l'avenir, plus encore de porter en lui, à même les signes du temps qui passe ou qui est passé, une vision du futur. Le photogramme est traversé par une distance infinie, l'instant devient démesuré et le mouvement aberrant pour « perce[r] le vrai visage surréaliste de l'existence¹³⁷ », comme a pu l'écrire Benjamin dans son texte sur Proust. « Tout ce qui se passe chez Proust relève de ce monde, quelle que soit la manière circonspecte et distinguée dont les événements y surgissent. Je veux dire : non point isolément pathétiques et visionnaires, mais annoncés et portant, de mainte façon étayée, une frêle et précieuse réalité : l'image. Elle surgit de la structure des phrases proustiennes comme, à Balbec, des mains de Françoise tirant les rideaux de tulle, le jour d'été antique, immémorial, momifié¹³⁸ ». La phrase de Proust est à l'image – c'est le mot – des réminiscences qui structurent son roman qui elles-mêmes peuvent être comprises comme l'hypertexte de toute une esthétique cinématographique, celle du temps comme tragédie ou comme grand poème.

¹³⁷ Walter Benjamin, « L'image proustienne » [1929], dans *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007 [2000], p. 140-141.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 141.

On peut alors se demander quel cinéaste serait ainsi essentiellement proustien ou encore, ce qui revient au même, proustien au second degré. Il est évident que la plupart des réalisateurs qui ont adapté Proust avaient leurs raisons pour le faire, et l'on est en droit d'espérer que celles-ci ne soient pas que d'ordre économique ou attribuables au hasard. Dans l'univers fin de siècle de Visconti, où les personnages sont comme des héros-narrateurs à la recherche de signes leur permettant de trouver l'éternité à même le changement, on y verra certainement plusieurs affinités. Même chose dans le monde d'image-temps des films d'Akerman où l'action est assujettie au passage d'un temps expérimental. Ou encore le baroque cinématographique de Ruiz et son image-cristal, bouleversant l'économie entre le vrai et le faux, où la vérité ne se donne jamais telle quelle, se cachant à travers les signes sensibles, finalement révélée par le miracle de quelque analogie.

Mais ce que nous cherchons ici, c'est plutôt un cinéaste qui n'aurait pas adapté Proust, voire qui se défendrait d'un jour se livrer à une telle démarche, mais qui pourtant serait l'auteur d'un cinéma du temps incorporé, palimpseste cinématographique des illuminations de la pensée qui émanent du temps retrouvé par l'analyse à la fois mécaniste et onirique de l'appareil de projection. Le cinéma d'Alain Resnais nous offre l'exemple parfait d'un *palimpseste involontaire* dans tous les sens du mot. En entretien avec Robert Benayoun, anti proustien notoire, le cinéaste lança cette affirmation, qui semble autant tenir de la boutade que du plaidoyer : « C'est drôle parce que l'asthme me vaut toujours de me voir attribuer un intérêt pour Proust, c'est totalement faux parce que Proust c'est quelqu'un que j'ai lu à vingt ans, en quinze jours mais d'affilée, quinze jours sans interruption. Et puis je ne l'ai plus jamais rouvert. [...] C'est d'ailleurs stupide parce qu'en plus je n'avais pas le même type d'asthme que Proust [...]. C'est comme Bergson, que l'un de mes biographes m'attribue comme source directe et que je n'ai absolument pas lu ! Bergson, je ne connais pas ! sinon pour avoir essayé comme tout le monde de lire *Le rire*¹³⁹ ». Sauf erreur, aucun commentateur n'a mis l'accent sur une telle analogie pour arriver à entremêler les univers esthétiques de Resnais et Proust de façon sérieuse, au même titre qu'il est inutile d'insister

¹³⁹ Robert Benayoun, « Proust jamais ! Entretien avec Alain Resnais », dans *Positif*, n° 231, juin 1980. Repris dans Stéphane Goulet (dir.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 281.

sur le fait qu'ils ont tous les deux habité la même rue. Que Resnais ait fait cet essai singulier de lire la *Recherche* en entier dans un laps de temps le plus bref possible est en revanche une expérience hors du commun (deux semaines pour 3000 pages !), à l'image de cette condensation de l'infinité des souvenirs à même un moment privilégié de la vie que Proust met en marche dès les premières pages de son récit. Et l'on sait que traverser une fois la *Recherche* c'est au moins la lire deux fois, sans compter que Resnais a pu pratiquer sa lecture de Proust dans son rôle d'opérateur et de monteur pour le moyen métrage (aujourd'hui perdu) de Jean Leduc dont le titre, *Sommeil d'Albertine* (1945), n'est pas sans surprendre et pourrait à la limite se comprendre comme l'annonce du palimpseste proustien au second degré que l'on peut lire à travers ses films, sans réduire un tant soit peu leur originalité. C'est ce que semble craindre le cinéaste coupant tout lien avec d'éventuels pères spirituels (ce qui, de surcroît, est assez fréquent), au même titre que Proust donne l'impression de fermer les yeux devant la nouveauté radicale de l'image cinématographique, préférant, et on peut comprendre son geste, de la réduire à la fausse objectivité de la littérature de notations.

Dans son article déjà cité, Bourgeois, après avoir mesuré la profondeur du réservoir des possibilités cinématographiques de l'écriture proustienne, propose une analyse de *Citizen Kane*. En conservant les mêmes dispositifs qu'il a su identifier chez Proust (visualisation de la sensation, rôle de la métaphore, subjectivité du gros plan, pouvoir d'évocation du *travelling*, perspective temporelle à même l'arrière-plan de l'image, etc.), le critique les analyse dans l'œuvre de Welles, un rapprochement entre le cinéaste et l'écrivain qui va bien plus loin que l'analogie entre la madeleine et « *rosebud* » dont est rythmée l'histoire de la critique cinématographique. Or, Bourgeois en vient à voir dans *Citizen Kane* ce que l'on pourrait appeler un palimpseste de passage, un pastiche en zigzag dont les répercussions risquent plutôt de se faire sentir au-delà même de l'œuvre de Welles. « On est maintenant en droit de se poser deux questions. Orson Welles a-t-il lu *À la recherche du temps perdu* ? Dans l'affirmative, peut-on parler d'influence ? Il semble que l'effet psychologique de cette lecture ait dû être considérable sur un esprit comme le sien. Mais *Citizen Kane* ne représente-t-il pas simplement le premier pas de la technique cinématographique sur une voie qui est celle du cinéma de demain et où Proust engagea

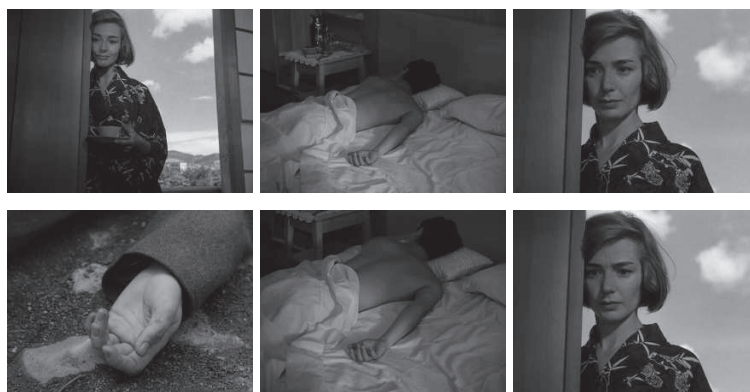
tout son talent¹⁴⁰ ». La question de l'orientation, de la « boussole intérieure » qui semble régir l'évolution des arts, remplace avec bonheur celle de l'influence. Aussi, dans la même page de *L'image-temps* où Deleuze fait mention de la lanterne magique que Proust projette sur ses personnages afin de faire coexister les différents plans de leur vie en profondeur, on peut lire en parallèle que « le flash-back semble dérisoire à côté d'explorations du temps si puissantes, telle la marche silencieuse sur les tapis épais de l'hôtel qui met chaque fois l'image au passé, dans "*L'année dernière à Marienbad*". Les travellings de Resnais et de Visconti, la profondeur de champ de Welles, opèrent une temporalisation de l'image¹⁴¹ », autant de méthodes à expérimenter pour retrouver cette image directe du temps telle que Proust a pu en fournir une manifestation privilégiée.

Qu'advient-il lorsque le récit se fait expérience temporelle ? C'est ce que semble se demander Resnais, à la suite de Proust, et pourquoi pas de Bergson, mais sans ouvrir la porte à la question de l'influence « classique », ce qui fait que l'on pourrait à l'inverse parler d'un « côté Resnais » de Proust, comme le narrateur retrouvait Flaubert dans l'œuvre de Montesquieu ou Dostoïevski chez Sévigné. Cette crise de l'action, présente dès les courts-métrages (*Van Gogh*, *Guernica*, *Gauguin*, *Toute la mémoire du monde*, *Nuit et brouillard*), pousse le récit vers d'autres modalités dans lesquelles il pourra s'incarner, faisant de celui-ci l'équivalent d'un tableau à quatre dimensions comme dans *Nuit et brouillard* (1955) où se superposent à l'infini les deux temporalités des camps de concentration, d'un côté la violence des images d'archives et de l'autre la tranquillité du présent montrant des camps déserts, mais où les *travellings* font osciller l'image vers un passé qui revient formant ainsi la boucle du récit. Le mouvement de la caméra avançant doucement sur ses rails, procédé qui sera repris dans le contexte similaire d'*Hiroshima mon amour* (1959), permet le passage cyclique du temps, au-delà de toute figure de style. Il n'est absolument pas question d'analepse, de prolepse, de flash-back ou de flash-forward, ce qui renverrait à deux temporalités codifiées, tels un présent et *son* passé. Un film comme *L'année dernière à Marienbad* (1961) bloque pour ainsi dire tout processus d'identification, à commencer par le nom des personnages, jamais donné dans le film, mais que le scénario (signé Robbe-Grillet mais auquel Resnais a aussi participé) désigne comme

¹⁴⁰ Jacques Bourgeois, « *Le cinéma à la recherche du temps perdu* », *art. cit.*, p. 37.

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 56.

« A » (la femme), « M » (celui qu'on croit être son mari) et « X » (celui qu'on croit être ou devenir l'amant de la femme, l'homme à l'accent italien). La chronologie et le lieu, tels que mis en scène ordinairement au cinéma, sont d'autres zones d'ombres du récit qui prend un malin plaisir à tout mélanger, à tout juxtaposer. Les personnages de l'hôtel parlent souvent de « Marienbad », mais aussi d'autres lieux aux noms connexes, comme « Fredericksbad ». De plus, l'hôtel et surtout son jardin semblent toujours se métamorphoser, comme dans une scène du *Temps retrouvé* de Ruiz où la caméra fait d'abord un *travelling* vers la droite devant une série de petites statues, puis le plan se continue et la caméra revient vers sa gauche, mais les statues ne sont plus installées dans le même ordre, comme si l'espace-temps changeait à même le plan, ne se souciant pas d'attendre une coupe dans l'image. Il est également question de « l'année dernière », même dans plusieurs séquences que l'on devine appartenir, à partir des vêtements des personnages ou par la disposition des lieux, à une autre temporalité, créant comme un retour de son, rétroaction entre les différentes nappes de temps qui finissent par devenir interchangeables (l'année dernière de l'année dernière, de l'année dernière, de l'année dernière, de l'année dernière nous ramenant au point de départ de la série qui, il faut le dire, n'est pas plus situable dans l'espace et dans le temps que tous les autres). Le film opère ainsi, et sans cesse, des faux raccords, allant d'une temporalité à une autre, faisant de l'hôtel et de son jardin une sorte d'espace-temps multiple et autonome, une auto genèse dans laquelle prennent forme des personnages monstrueux par l'abîme temporel qui sous eux s'étire de plus en plus. Ce dispositif rappelle (et encore le mot est faible) cette image de la fin du *Temps retrouvé* avec les échasses de leurs jours, plus hautes que des clochers, avec lesquelles les personnages doivent se déplacer au risque d'en tomber, chute que suggère également l'enfoncement du récit de *Marienbad* dans ses propres nappes temporelles qui s'entrecroisant en viennent à représenter une spirale. La chute dans le temps est ainsi circulaire, à l'instar du son de clochette se faisant entendre tout à la fin de la *Recherche* et qui renvoie le lecteur au début de « Combray ».



Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

Le champ-contrechamp « classique » dans l'espace fait place à un champ-contrechamp temporel. Ce sont les mains – celle de l'amant japonais et celle de l'amant-officier allemand – qui font le raccord. A-t-on déjà remarqué que « Elle », le personnage féminin, a une tasse de thé à la main...



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Discussion entre « Proust » et « Céleste ». Le champ-contrechamp reprend la même logique que celles des plans d'Hiroshima mon amour, à la différence près que c'est le décor d'une seule et même pièce qui se modifie. Des objets apparaissent en avant-plan pour mieux repartir ensuite et laisser la place à d'autres. Le procédé est à la fois différent et complémentaire de la profondeur de champ qui crée de la profondeur temporelle, puisqu'ici le jeu sur le temps se fait dans le devant de l'image.

Les *travellings* sur rails d'*Hiroshima* ou de *Marienbad*, les (faux) raccords qui se créent entre les éléments du décor, vêtements, mains des protagonistes, le délire science-fictionnel de recreation du passé dans lequel est pris le personnage sous influence de *Je t'aime je t'aime*, autant de manifestations de la *forme moderne de l'unité* qui caractérisent

le cinéma de Resnais (peu importe le scénariste émérite avec qui il travaille), phrases types qui le ramènent à la dimension de transversalité qui prend forme dans le roman proustien, plus encore, qui le ponctue. Dans la *Recherche*, la transversalité est l'un des effets du temps incorporé que découvre le narrateur à la fin (provisoire) de son parcours (circulaire), à cela près que « *temps incorporé* » est le terme qu'il trouvera enfin pour désigner bon nombre de phénomènes auxquels il est confronté depuis son enfance. L'on donnera deux exemples, d'ailleurs très éloignés l'un de l'autre dans le roman, qui s'inscrivent dans deux contextes bien différents. Le premier moment, déjà mentionné par nous, est la rencontre du narrateur, de retour d'« entre les morts », c'est-à-dire de ses nombreuses maisons de santé, avec Mlle de Saint-Loup, lors de la matinée Guermantes qui ferme le roman. Or, le *revenant* ce n'est pas seulement le narrateur, c'est aussi l'ensemble des invités qui se sont tous « fait une tête », incarnant à la fois une vieillesse antique et une jeunesse féerique. La fille de Saint-Loup est comme une exception à cette règle, en cela que le narrateur la voit pour la première fois. Il ne manquera pourtant pas, en regardant la jeune fille, de voir plusieurs choses en même temps, d'y lire le mélange voire la juxtaposition la plus parfaite de plusieurs étendues de son passé, ce pour quoi il a bien raison de dire que Mlle de Saint-Loup ressemble à sa vie, étant elle-même un morceau de temps pur, une transversale parcourant tous les cercles de l'œuvre, ce qui permet d'annuler tout effet de chronologie classique transmuant ainsi le présent et le passé en concepts flous et impraticables. Comme le constate Benayoun lui-même, ce qui n'aide en rien le déni avec lequel il considère l'éventualité d'un rapprochement entre Proust et Resnais (contradiction qui dans son contexte est justifiée, en cela que le critique n' imagine le rapport qu'en tant qu'influence d'un maître envers son élève, jamais comme un palimpseste intellectuel), lorsqu'il dit qu'il est « impossible d'envisager le film¹⁴² dans sa chronologie, avec un présent serti du long de retours en arrière, ou un passé ourlé de retours en avant, comme on voudra. Le seul temps est celui du film¹⁴³ ». Pour sa part, René Prédal dira que « [t]out est dans le film et rien hors de lui, l'ensemble étant présenté avec un superbe humour glacé annoncé dès le titre :

¹⁴² *Hiroshima*, mais le constat vaut encore plus pour *Marienbad*, *Muriel ou le temps d'un retour*, *Je t'aime je t'aime* ou *Provvidence*.

¹⁴³ Robert Benayoun, *Alain Resnais. Arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1980, p. 68-69.

Marienbad n'existe pas et il n'y a pas plus d'année dernière que de semaine prochaine¹⁴⁴ », ironie que l'on retrouve à même le titre du roman de Proust (aucun temps n'est « perdu » dans la *Recherche*, puisqu'il est retrouvé par l'œuvre – à savoir celle que nous lisons – et gravé en elle). Or, voilà ce que dit d'abord le narrateur de Mlle de Saint-Loup, figure allégorique de la transversale et du temps incorporé de l'œuvre d'art : « Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les “étoiles” des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle » (IV, 606). Suit alors cette longue énumération qui rend compte du mouvement temporel mis en scène par Proust, et qui est comme autant d'échos de l'histoire passée-à-venir, du roman écrit-encore-à-faire :

Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands « côtés » où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le « côté de chez Swann ». L'une, par la mère de la jeune fille et les Champs-Élysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soirs de Combray, au côté de Méséglise ; l'autre, par son père, à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. Car ce Balbec réel où j'avais connu Saint-Loup, c'était en grande partie à cause de ce que Swann m'avait dit sur les églises, sur l'église persane surtout, que j'avais tant voulu y aller et, d'autre part, par Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermantes, je rejoignais, à Combray encore, le côté de Guermantes. Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la dame en rose, qui était sa grand-mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle, qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait par le don d'une photographie permis d'identifier la Dame en rose, était le père du jeune homme que non seulement M. de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé, pour qui il avait rendu sa mère malheureuse. Et n'était-ce pas le grand-père de Mlle de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilberte m'avait la première parlé d'Albertine ? Or, c'est en parlant de la musique de Vinteuil à Albertine que j'avais découvert qui était sa grande amie et commencé avec elle cette vie qui l'avait conduite à la mort et m'avait causé tant de chagrins. C'était du reste aussi le père de Mlle de Saint-Loup qui était parti tâcher de faire revenir Albertine. Et même toute ma vie mondaine, soit à Paris dans le salon des Swann ou des Guermantes, soit tout à l'opposé chez les Verdurin, et faisant ainsi s'aligner à côté des deux côtés de Combray, des Champs-Élysées, la belle terrasse de La Raspelière. (IV, 606-607)

Et comme point final de cette énumération du passé – comme projection du futur – à même le seul personnage-catalyseur qu'est Mlle de Saint-Loup, une seule phrase qui vient sceller ce que Proust – mais on pourrait aussi parler de Resnais, dont Deleuze vante souvent « la transformation des nappes continues de passé » ou encore « les continuums [qui] ne cessent de se fragmenter en même temps qu'ils se remanient, d'un âge à l'autre¹⁴⁵ » – entend par

¹⁴⁴ René Prédal, *L'itinéraire d'Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Études Cinématographiques », 1996, p. 78.

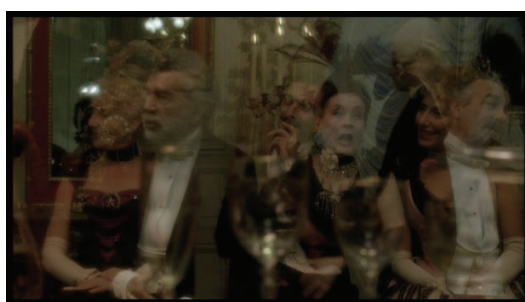
¹⁴⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps*, op. cit., p. 157.

recherche du temps perdu : « Et pour mieux fondre tous mes passés, Mme Verdurin tout comme Gilberte avait épousé un Guermantes » (IV, 608). La métaphysique de Proust est romanesque car il a su l'incorporer à même ses personnages, la graver dans chacune de ses phrases, comme chacun des plans de *Marienbad* ou de *Je t'aime je t'aime* ne se comprend qu'à travers le prisme cinématographique qui a pu l'engendrer. Une heure n'est pas qu'une heure, pas plus qu'une phrase n'est qu'une suite de mots ou un *travelling* un mouvement de caméra.



L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961) et *Le temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

Deux hôtels, deux salles de réception, deux événements mondains, deux personnages enquêteurs. Mais, dans un cas comme dans l'autre, l'invité de marque du moment n'est nul autre que le temps. Travellings, profondeur de champ, mouvement des corps : tout doit être compris dans sa perspective temporelle.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Ici, Ruiz met en scène le pastiche du *Journal des Goncourt*. À gauche, Robbe-Grillet, autre auteur de *Marienbad*, joue Edmond de Goncourt, qui est pourtant loin d'être un « nouveau romancier ».

L'autre exemple, tout aussi évocateur, mais peut-être moins fulgurant que ce passage de la découverte de cette transversale temporelle qu'est Mlle de Saint-Loup, se trouve dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Alors que le narrateur se rend pour la

première fois à Balbec, il prend le train. Le médecin ayant signalé sa santé fragile, il suggère au jeune homme de boire un peu d'alcool au début du voyage afin de mieux faire passer la peur du déplacement. Or, sous les effets du breuvage, le narrateur devient sous influence et entre dans une singulière rêverie poétique. « Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. À un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir [...], dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie » (II, 15), lit-on d'abord, dans un geste poétique et pictural qui annonce les œuvres d'Elstir qu'il rencontre le même été à Balbec, si bien que l'on peut se demander si c'est le peintre qui est un modèle pour le narrateur ou si ce n'est pas ce dernier qui serait sans le savoir un précurseur d'Elstir. Mais se produit alors un curieux phénomène : « la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée » (II, 15-16), combat entre le jour et la nuit qui est en somme une expérience de la fragmentation. Devant cette multiplicité poétique, pour tenter de la comprendre dans ce qu'elle a de particulier, à savoir sa double nature, le narrateur doit se livrer à une opération surprenante : « je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu » (II, 16), de là cette esthétique de la transversale ou du « rentoilement », dont l'existence de Mlle de Saint-Loup sera l'incarnation la plus complète.

Glissements de proche en proche ou de loin en loin qui finiront par tisser des liens et ainsi « faire système ». De cette discontinuité – (ré)unifiant les rêveries du personnage écrivain de *Providence* (visant un type de nuit métaphysique analogue à celle du « je » de l'ouverture de la *Recherche*) ou les tribulations des pseudo amants de *Marienbad* – naît une nouvelle forme de continuum : la série des attractions. Le temps incorporé que l'on trouve chez Proust aussi bien que chez Resnais est créateur de ces grands ensembles hétéroclites, la caméra sur ses rails de *travelling* ou le train en marche étant ici des vecteurs de discontinuité à la recherche d'une nouvelle forme de l'unité, des transversales créant une série capture-emboîtement-libération. Le film ou le texte est ainsi conçu comme le déploiement de lui-même, à l'instar du kaléidoscope qui fonde une nouvelle « image-tout » à partir du mouvement des images préexistantes. Or, ce déploiement de l'œuvre *sur* elle-même et *par* elle-même ne s'incarne pas dans l'action ou, plutôt, l'action du film ou du roman n'est autre que celle de rapprocher ou de faire tourner les différents continuums. Le rapport entre les personnages, compris de la sorte, prend là encore une tournure particulière, en cela qu'il n'est plus à proprement parler question de psychologie puisque la nature de la relation entre les protagonistes est devenue spéculaire, tels les proches de l'écrivain de *Providence*, étant également des projections romanesques du livre qu'il nous dicte alors qu'il est en train de l'inventer, qui jouent un rôle « en miroir ». La *Recherche* ne cesse de répertorier les exemples de relations spéculaires de ce genre : entre le narrateur et ses modèles (aussi bien Swann, Bergotte, Elstir, Vinteuil) ; entre les femmes aimées Odette, Gilberte, Albertine, auxquelles s'ajoutera Morel, faisant de Charlus un amoureux jaloux pouvant se greffer à la série déjà composée du narrateur et de Swann ; sans oublier que Saint-Loup, également amoureux de Morel, mais marié à Gilberte, viendra les rejoindre ; aussi entre la Berma, sa fille et Rachel, formant la trilogie des actrices de la *Recherche*. Tout se passe donc comme si chaque personnage portait en lui l'image d'un autre et qu'à tout moment cette image était susceptible de se retourner, de traverser l'écran, comme le matin rose est à la fois une nuit étoilée, ou le romancier de *Providence*, demiurge tout en subissant sa propre histoire. Le plan cinématographique de Resnais est à l'image de la phrase proustienne, il ne prône pas la succession, mais la *juxtaposition* et le *choc attractionnel* de ses éléments.

En somme, il ne s'agit pas d'enregistrement, mais d'un rite de passage, à l'instar du roman proustien qui semble s'être « télescopé » dans le cinéma de Resnais des années 1960 et 1970, annonçant par là l'arrivée imminente des adaptations, au sens strict, de la *Recherche*. Le rapprochement entre Proust et Resnais paraît d'ailleurs faire la lumière sur une idée également partagée par ces deux auteurs, à savoir que le déplacement – télescopage d'un univers à un autre, d'une image (littéraire) à l'autre (cinématographique) – n'est plus calculable à partir de l'espace parcouru ou à parcourir, mais grâce aux connexions qu'il est à même d'établir.

Dans le temps de l'adaptation

C'est justement à partir de l'image du *continuum attractionnel* qu'il convient d'approcher la nébuleuse des adaptations cinématographiques (« volontaires » ou « directes ») de la *Recherche*. S'échelonnant sur près de quarante ans (en attendant la prochaine adaptation), cet ensemble est aussi bien le théâtre de rencontres que de contradictions, de rapprochements que de détours. C'est également la mise en place d'une « politique des auteurs », d'une machine cinématographique qui se fait instrument de connaissance et d'interprétation, lectures filmiques actualisantes dévoilant un Proust analysé au photogramme près, déterritorialisé puis (re)projeté sur un écran qui fait office d'autre scène. « L'avancée du film sur l'écran a donc pour résultat de produire le film comme une mémoire particulière, individuelle¹⁴⁶ », écrit de façon analogue Jean-Pierre Esquenazi. Or, d'individualité en individualité, plus encore d'individuation en individuation, se transmettent un savoir et une certaine image de la vérité – la vérité comme image. C'est une tentative de mettre à jour la *Recherche* considérée comme un événement. Chacun des cinéastes adaptateurs est à la fois dans son discours et dans le discours d'autrui ; ils sont comme des intercesseurs, avançant masqués.

Pour arriver à mettre en relief ces adaptations, à savoir pour construire à partir de ces fragments soi-disant épars un bloc de mouvement et de durée, il faut expérimenter ce que propose Yves Citton dans son livre qui se lit comme un grand poème et qui se pratique

¹⁴⁶ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 1994, p. 201.

comme une machine de guerre, ce qui consiste à « inventer un mode propre de surcodage, qui tente de faire sentir les convergences entre ces pensées, et qui présente leurs différences comme relevant des complémentarités plutôt que des allergies¹⁴⁷ ». Les adaptations cinématographiques gagnent ainsi à être lues comme un singulier « discours de la méthode » ; pour retrouver la vérité des choses, avance Descartes, on ne peut se passer d'une méthode, d'une méthode qui se place entre le singulier de son expérimentation et l'universel de ce qu'elle recherche. Et étant donné que la *Recherche* peut aisément se lire comme un « roman de la méthode », la *valeur instrumentale* des adaptations proustiennes va plus loin que leur capacité de représentation. Au même titre que la littérature est un art pour mieux vivre, le cinéma est une méthode de lecture et une image de la pensée en acte, dont les adaptations incarnent une sorte de voie « détournée », mais à travers cette balade sont susceptibles de prendre forme des réflexions nouvelles et des métaphores originales. Les adaptations cinématographiques, dans la même optique que ce qui était espéré par Proust pour son roman, gagnent ainsi à être reçues en tant que va-et-vient, virevolte entre le récit et le traité, se situant quelque part entre la théorie et la fiction, comme un redoublement mimétique d'un acte ou d'un art de pensée, l'histoire se faisant raison. Une des plus grandes qualités de la pratique hypertextuelle des adaptations cinématographiques étant alors, non pas de copier son hypotexte, mais de le recréer à travers des médiations qui sont comme autant de méditations.

Pour adapter ou pasticher, il faut analyser, il faut comprendre. Chaque film crée donc une matrice d'adaptation dans laquelle la pensée et les affects circulent et en viennent à constituer un système. En somme, il s'agit d'appliquer aux adaptateurs de la *Recherche* cette logique que Genette a pu remarquer quant à l'importance intrinsèque du pastiche chez Proust, à savoir qu'il ne s'agit pas d'une pratique accessoire (ce que le sens commun tente bien souvent en réduisant le dispositif de l'adaptation cinématographique à une simple mise en image, aux films d'aventure, de cape et d'épée). Le pastiche proustien (*L'affaire Lemoine*) – et l'on aimerait pouvoir ajouter toute adaptation qui peut se comprendre comme une image de la pensée – n'est pas non plus « pure catharsis stylistique ou simple exercice pré-romanesque : il est, avec la réminiscence et la métaphore, l'une des voies privilégiées –

¹⁴⁷ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 314.

et à vrai dire obligées – de son rapport au monde et à l'art¹⁴⁸ », ce qui prouve que le « *moi* » du créateur ne peut s'approcher de l'autre et de son œuvre sans y imprimer sa marque. Cette empreinte individuante, les films et les scénarios adaptés de la *Recherche* nous la livrent souvent d'entrée de jeu, comme un « contrat d'adaptation ». L'œuvre en soi, validant ou transmuant cet engagement dans un changement de point de vue. Finalement, comme l'hypertexte appelle l'hypertexte, gagnent aussi à entrer en dialogue les différentes adaptations de Proust.

*

Visconti

« Le petit chemin de fer qui conduit à Balbec roule dans la campagne ensoleillée. Aucun autre signe de vie dans le paysage que ce petit train qui avance lentement – on pourrait même dire péniblement – crachant son haut panache de fumée noire¹⁴⁹ », voilà la première « scène » du scénario qui, comme à l'habitude chez Visconti, mettant l'accent sur le tournage comme expérience immanente, ne comporte aucun découpage technique (contrairement au scénario de Losey-Pinter). Mais la mise en scène est aussi organisation des corps dans l'espace, comme la scène suivante présentant, à la gare de Balbec-Plage, « [i]mmobiles près du tas de bagages, une vieille dame élégamment mais sévèrement habillée de noir, et un jeune homme, plutôt maigre, que nous ne voyons que de dos¹⁵⁰ », le narrateur (« Marcel » dans le scénario) et sa grand-mère. Présenter les personnages ainsi, c'est-à-dire *à l'envers*, rappelle que l'adaptation cinématographique selon Visconti ne doit en aucun cas se réduire à une transposition littéraire. Si la vérité apparaît, ce ne sera qu'à partir d'un rapport indirect, comme la Berma ne joue pas le texte de Racine pour sa psychologie littéraire, mais dans son essence artistique. Cette ouverture de l'adaptation, l'arrivée du narrateur à Balbec, ferme donc le cycle de Swann pour se concentrer, comme c'est le cas dans le roman, sur les plaisirs et les chagrins de l'adolescence, sur l'éveil

¹⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 160.

¹⁴⁹ Suso Cecchi d'Amico et Luchino Visconti, *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona, 1984, p. 11.

¹⁵⁰ *Id.*

intellectuel et sensoriel qui s'y joue, avant que ne s'ouvrent le roman des *Germantes* et le huis clos d'Albertine débouchant sur la découverte de Sodome et de Gomorrhe. Visconti, selon ses dires, adapte explicitement la *Recherche* à partir des *Jeunes filles en fleurs* à la guerre de 1914, ce qui n'exclut pas pour autant de travailler de façon plus secrète *Du côté de chez Swann* et surtout la fin du *Temps retrouvé*.

C'est dans un carrefour – lieu de passage par excellence –, et en l'occurrence une gare, que le récit débute et que l'adaptation donne ses premiers signes de vie. Or, dans la mythologie proustienne, la gare est un signe privilégié, comme on peut justement le lire dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. « [C]es lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom » (II, 5), pense le jeune narrateur. La gare est ainsi un signe qui clignote, une projection codée dont les faisceaux tentent de communiquer la nature même de ce qui reste dans l'ombre. Dans le même temps, l'adaptation ne fait pas à proprement parler partie du roman, mais elle peut tout de même en incarner l'essence, comme le disent clairement Visconti et sa scénariste. S'instaure même, comme a pu le remarquer Georges Poulet, un mouvement de va-et-vient entre la chose et son symbole, le lieu et son allégorie, puisque jamais chez Proust « un lieu n'est décrit, sans qu'au premier plan ne se profile telle ou telle figure, pas plus que jamais, chez lui, ne surgit une figure, qu'elle ne trouve un cadre tout prêt à l'insérer et à la supporter¹⁵¹ ». L'original rappelle son palimpseste au même titre que le palimpseste rappelle l'original.



L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat (Louis Lumière, 1895)

¹⁵¹ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996 [1963], p. 35.

Les gares, lieux fantastiques, n'en sont pas moins des « lieux tragiques ». D'abord, un miracle s'y accomplit, celui « grâce auquel les pays qui n'avaient encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivrons » (II, 6), ce qui insiste à nouveau sur l'existence et l'incarnation que l'adaptation sera en mesure d'offrir à son modèle. Toutefois, ce voyage au bout du mystère comporte son lot de risques, de « menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix » (*id.*). C'est bien avec cette séquence que Visconti choisit d'ouvrir son film, rappelant par là au moins deux choses. D'une part, le drame à Balbec (lors du deuxième séjour) sera celui de la mort de la grand-mère ou, plutôt, de la réminiscence de la bottine qui vient annoncer, comme le Vengeur, au narrateur que sa grand-mère, décédée depuis environ un an, est morte à jamais, qu'il ne la reverra plus, le deuil ayant chez Proust cette étrange faculté d'être rétroactif. On comprend alors pourquoi la scène suivante du scénario nous montre la grand-mère insistant auprès de son petit-fils pour le déchausser, Visconti appliquant d'emblée la logique du temps incorporé, le moment de la scène étant « pluriel », l'action s'y joue au moins sur deux scènes, rappelant au lecteur proustien que la vieille dame était déjà malade dès son arrivée à Balbec, à l'instar du compositeur Gustav von Aschenbach dans *Mort à Venise* (1971), autre adaptation de Visconti, à laquelle d'ailleurs celle de la *Recherche* devait succéder.



Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971)

Le bateau a remplacé le train. L'arrivée du compositeur, livre à la main et avec un air pour le moins proustien, se fait déjà sous le signe de la mort.



Une des rares photographies de Proust à Venise.

Dans la citation de Proust, qui se loge entre les lignes du scénario, on remarque d'autre part la référence à deux peintres maniéristes italiens. En peinture, le maniérisme se distingue, entre autres, par une torsion des corps, souvent présentés dans une forme qui suit la ligne serpentine, image trouble et obscure signifiant la douleur. Cette symbolique sera bien exploitée par Proust, et reprise par Visconti (scène 30). Ainsi, lors de la longue maladie de la grand-mère, le docteur Cottard juge qu'il faut lui clarifier le sang, cela devant être fait à l'aide de sangsues, ce qui donne cette vision pour le moins frappante narrée ainsi dans le roman : « Quand, quelques heures après, j'entrai chez ma grand-mère, attachés à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordaient dans sa chevelure ensanglantée, comme dans celle de Méduse » (II, 630). Le maniérisme est également un art des codes, principalement des citations d'artistes classiques. Un tableau dans un autre, c'est bien ce que propose Visconti avec son adaptation. Se trouvent amplifiés certains traits, et d'autres formes exagérées, afin de faire ressortir ce qui importe le plus pour le cinéaste, ce qu'il nomme le « sentiment proustien ». Lorsqu'on sait, comme le dévoile d'Amico dans la préface du scénario, que la *Recherche* devait être le « dernier film » de Visconti, on en vient à croire que le cinéaste aurait bien pu voir dans le roman proustien à la fois une

somme et un passage. Son adaptation pourrait symboliquement être son dernier film en cela qu'elle est un commentaire sur ses autres réalisations et qu'elle met l'accent sur certains thèmes en les présentant sous un jour nouveau (le passage de l'aristocratie ruinée à la riche bourgeoisie comme on le voit dans *Le Guépard* ; la recherche de la beauté comme absolu du compositeur de *Mort à Venise* dont les malheurs de Vinteuil feraient la reprise ; la déchéance dans laquelle tombent les fanatiques de l'art pour l'art et les collectionneurs, Swann, Charlus, Louis II de Bavière). L'adaptation maniériste de Proust a ainsi le potentiel d'être aussi bien un commentaire sur la *Recherche* de Proust qu'une analyse rétroactive des propres films de Visconti, travestissant par exemple la fin du roman de Thomas Mann avec des évocations proustiennes des *Jeunes filles en fleurs* et de l'océan mythologique de Balbec.

La première réplique de Marcel ne se fera entendre qu'à la sixième scène, quelques jours après la rencontre avec Mme de Villeparisis, vieille amie de la grand-mère même si elles n'appartiennent pas à la même « caste » sociale. C'est l'arrivée en scène de Saint-Loup et de Charlus, membres de la grande et aristocratique famille des Guermantes, que Mme de Villeparisis tient à présenter à Marcel et à sa grand-mère. Entendant le « vrai » nom de Charlus, à savoir Palamède de Guermantes, Marcel ne peut s'empêcher d'ouvrir la bouche pour la première fois et de demander à Saint-Loup, plus aisément approchable, si son oncle était bien un Guermantes, « des mêmes Guermantes qui ont un château près de Combray et qui prétendent descendre de Geneviève de Brabant ? » (II, 113) interroge le narrateur de la *Recherche*, ce que dit à la lettre Marcel chez Visconti, en ajoutant toutefois une question supplémentaire : « Les princes et les ducs de Guermantes¹⁵² ? ». Le scénario ajoute également une suggestion de mise en scène absente du passage des *Jeunes filles en fleurs*, à savoir que « Saint-Loup est salué par les nombreuses personnes qui le croisent, et il leur rend leur salut. Il est regardé avec une admiration extatique par les plus jeunes. Par contre, Marcel n'est connu de personne¹⁵³ », ciblant par là une dialectique romanesque bien précise qui n'est pas étrangère aux autres films de Visconti et qui trouve également

¹⁵² Suso Cecchi d'Amico et Luchino Visconti, *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, op. cit., p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 17.

plusieurs échos dans la *Recherche*, ce que Youssef Ishaghpour¹⁵⁴ identifie comme d'une part la réalité de l'art et, d'autre part, l'art de la réalité.

Ce que les jeunes gens voient en Saint-Loup, c'est d'abord et avant tout son rang, sa position sociale, comme Bloch qui tentera de s'en faire un ami pour camoufler, par cette prestigieuse relation de l'aristocratie française, sa judaïcité et ainsi, croit-il, connaître une glorieuse carrière dans les lettres (il changera finalement de nom, d'Albert Bloch à Jacques du Rozier). À l'inverse, Saint-Loup et les autres Guermantes sont pour Marcel des êtres mythologiques, descendants de Geneviève de Brabant dont la lanterne magique lui renvoyait les images-temps légendaires. C'est l'opposition entre la réalité et la légende qui se dessine dans cette scène. Cette image chargée de sens, Ishaghpour la résume en faisant la lumière sur la « dissonance entre la description critique, l'art de la réalité : le roman, et le vécu de la passion, la réalité de l'art : l'opéra¹⁵⁵ ». Or, ce que cherche Visconti – particulièrement avec son adaptation de la *Recherche* (roman qui revendique à la fois cet art de la réalité et cette réalité de l'art) –, c'est de faire renverser pour mieux juxtaposer les deux sens de cette image impure, faire de l'Histoire un opéra, un spectacle redevable à la grande forme, et ainsi mettre en scène un sulfureux amalgame de tous les arts qui serait à la fois un discours sur la vie et un commentaire sur l'art. Du même coup, pour arriver à opérer un tel renversement, se devait-il de reconsidérer la nature de l'image cinématographique en ce qu'elle a d'impur : sa prétendue objectivité, sa reproductibilité technique, en somme la perte irrévocable de l'« aura » (au sens benjaminien du terme) qui l'accompagne et qui le hante. L'idée de Visconti est ainsi que l'œuvre d'art cinématographique arrive « trop tard », étant redevable à la foncière impureté de son médium qui n'a rien de la beauté des arts anciens (d'où l'importance des fresques dans son cinéma, ce qu'incarne par exemple *Le Guépard* en tant que film sans intrigue), et que pour combattre cette impossibilité, il devra redoubler l'impureté, faire du cinéma et de sa reproductibilité technique une synthèse de tous les arts afin, paradoxalement, de retrouver la beauté à même la décadence. Les films de

¹⁵⁴ Youssef Ishaghpour, *Visconti. Le sens et l'image*, deuxième édition revue, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2006 [1984], 301 p. Disons-le en passant, il s'agit de l'ouvrage de langue française le plus complet et le mieux équipé pour rendre compte de toute la complexité de l'œuvre cinématographique de Visconti. De monographie en monographie, Ishaghpour a su développer une méthode et une écriture qui lui sont propres, afin de mettre en œuvre des portraits de cinéastes (Welles, Godard, Resnais, Kiarostami, Satyajit Ray, Ozu) à travers ce qui dans leur œuvre résiste le plus à l'interprétation.

¹⁵⁵ Youssef Ishaghpour, *Visconti. Le sens et l'image*, op. cit., p. 19.

Visconti, et c'est ce qui fait leur spécificité, ont l'ambition d'être aussi des commentaires sur la nature même de l'art cinématographique.

Ces critiques sévères, on les voit tout autant dans l'œuvre de Proust qui donne explicitement une définition décadente du cinéma pour, implicitement, en fournir l'image inversée. « [T]ous ceux qui n'ont pas le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l'art. Pour peu qu'ils soient par surcroît diplomates ou financiers, mêlés aux "réalités" du temps présent, ils croient volontiers que la littérature est un jeu de l'esprit destiné à être éliminé de plus en plus dans l'avenir. Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique » (IV, 461), dit le narrateur du *Temps retrouvé*, constatant que la Grande Guerre a engendré un discours anti artistique qui voit dans tous les créateurs des tenants de l'art pour l'art, comme le diplomate Norpois qui considère le romancier Bergotte avec sa recherche de style comme un « joueur de flûte ». Resteraient seulement la presse, les romans engagés et le cinéma pour rendre l'image exacte des choses, exacte parce qu'« objective », d'une objectivité qui pour Proust et Visconti est synonyme d'un vide sémantique, ce pour quoi ils tenteront à leur manière de renverser la situation en bouleversant l'économie esthétique des signes de la reproductibilité technique, ce qui nous indique également en quoi l'adaptation de la *Recherche* devait être le « dernier film » de Visconti, en cela qu'elle représentait l'ultime moment de cette *conversion esthétique*. L'adaptation viscontienne de la *Recherche* se lit comme une boucle réflexive bousculant la signification admise du roman, à l'instar de *Mort à Venise* qui associe la reproduction technique avec la mort du compositeur Aschenbach, lors de la scène finale, où le jeune Tadzio s'enfonce dans une mer éternelle et pure, alors que l'objectif de l'appareil photographique intradiégétique cadre un hors champ dépeuplé. Pourtant, cet idéal de beauté que représente le jeune garçon pour le compositeur ne peut qu'être rendu par le médium cinématographique, retrouvant par là le lointain au cœur de ce qui est proche, l'image étant pleine d'un sens qui ne peut se lire d'emblée, une pureté métaphorique ou évanescente. L'adaptation de Visconti souligne, d'une manière qui n'est accessible qu'au cinéma et rendue possible que par lui, ce que Proust suggère, par exemple avec la séquence « cinématographique » d'Odette au Bois, à savoir que la *Recherche* est

elle-même un commentaire ontologique sur ce que le cinéma a de profondément spirituel, à l'instar de la peinture d'Elstir qui se réclame de la « *cosa mentale* » de Léonard. En somme, il s'agit de combattre sur son propre terrain la reproductibilité technique qui signe la décadence de la modernité en redonnant à l'image son aura et en instaurant par là *un nouveau paradigme d'objectivité*.

Proust, ce que ne manqua pas de remarquer Visconti, opère donc ce curieux renversement qui consiste à affirmer que la réalité de l'art se trouve à même l'art de la réalité, c'est-à-dire au cœur même de la vie, comprise en ce qu'elle déploie une logique de l'imagination qui crée du subjectif à partir de l'objectif, du nouveau à partir de l'immuable. C'est la vie elle-même qui est à l'image d'une projection cinématographique, juxtaposant les temporalités, mêlant l'absence et la présence, le dit et l'inconscient, comme ce bal du *Guépard* qui non seulement montre le passage de l'aristocratie des guépards à la bourgeoisie des hyènes, mais qui transforme également les êtres, en premier le prince de Salina, en signes temporels qui rappellent les statues grecques qui ouvrent le film. Dans cette même logique de l'imagination, *Sandra* est la fois une banale histoire bourgeoise et une réécriture du mythe d'Électre, mélange que ne cesse de brasser le cinéma de Visconti, mêlant la décadence propre à la modernité aux affects qui renvoient à des temps immémoriaux. La grande forme viscontienne du cinéma comme opéra fonctionne de la même façon que la réminiscence proustienne, à travers le choc des moments du présent avec ceux du passé, élevant les premiers avec les seconds, créant ainsi non pas des images souvenirs ou nostalgiques, mais des affects qui permettent de (re)vivre le passé en l'immortalisant dans ce qu'il a de plus nouveau. L'image cinématographique viscontienne s'inscrit dans le temps comme ouvert, ni objectif ni subjectif : une image qui postule que la vérité du cinéma n'est pas dans l'instantané de sa reproduction, mais dans le temps immémorial d'un passé pur, rendu sensible par les dispositifs mêmes d'une modernité que l'on croyait impure et vouée à la décadence. Le cinéma, et nous aurons l'occasion d'y revenir, serait alors un art de la modernité en ce qu'il devient l'instrument privilégié pour retrouver l'unité de l'art et de la vie à même un temps perdu chargé de la nouveauté la plus spectaculaire. Le cinéma pour Visconti et le roman pour Proust sont des dispositifs jouant le rôle de catalyseur, à la recherche de la photogénie harmonieuse des sensations multiples et différentes offertes par la vie. Or, les films du cinéaste seront le roman de la

reproductibilité technique comme le livre proustien l'image-temps circulaire d'une réalité retrouvée à même les dimensions de la vie. « De sorte que la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réalité, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter de nouveau » (IV, 463-464). Cette position revendiquée par le narrateur au *Temps retrouvé* est aussi bien une mise en garde pour les romanciers que pour les cinéastes, ce que rappelle la mythologie filmique des promenades d'Odette au Bois ou le cinématographe de l'obscurité défilant les images passées du roman à venir dès l'ouverture de l'œuvre.

L'opéra, à savoir l'inverse de la littérature de notations, a su retrouver la réalité de l'art, mais seulement en faisant basculer la vie sur une autre scène, et plus encore, sur une scène qui est à côté de la vie. Tout l'art de Visconti, et par là même de Proust (certains ont pu lire la *Recherche* comme une réécriture du *Parsifal* de Wagner), pourrait donc tenir dans la construction d'une œuvre totale, un amalgame des arts et de la vie, précisément à l'instar de l'opéra, néanmoins d'un opéra que ne serait pas hors du monde, derrière les apparences, mais devant les apparences, rappelant en somme la poétique de la lettre volée. Le « Bal de têtes » du *Temps retrouvé*, scène féerique que l'on retrouve tout autant dans *Le guépard*, est une expérience métaphysique du temps, un spectacle total montant la réalité en puissance : les êtres, jouant la comédie de la mondanité, y sont comme des « poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (IV, 503). Quelle meilleure métaphore que cette subversion de la lanterne magique – objet à la fois ancestral et prédominant pour le passage de la modernité visuelle – comme instrument analytique en mesure d'altérer la reproductibilité technique dont elle est redevable, proposant d'un même coup une autre façon de lire les images de la vie comme des signes artistiques et les images de l'art comme des signes vitaux, recherche d'une transversale entre l'art et la vie, opéra de la folie ordinaire ? « Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d'Argencourt et son personnage, on

lisait un certain chiffre d'années, on reconnaissait la figure symbolique de la vie non telle qu'elle nous apparaît, c'est-à-dire permanente, mais réelle, atmosphère si changeante que le fier seigneur s'y peint en caricature, le soir, comme un marchand d'habits » (*id.*), dit le narrateur, si bien que le lecteur en est à se demander si cette extériorisation du temps et de l'existence en ce qu'elle a de plus vital est une image produite par le roman du narrateur ou encore l'allégorie du roman que le narrateur se sait maintenant capable d'écrire. Dans cette séquence, à laquelle répondent les grands moments des films de Visconti (et avec un degré de puissance encore plus élevé le bal du *Guépard* et la fin de *Mort à Venise*), Proust tente paradoxalement de continuer une tradition picturale « surimpressionniste » – dont un Elstir se fera le chantre tout au long la *Recherche* – au moyen même de ce qui est en train de la détruire, à savoir la reproduction technique. Cette lecture actualisante des possibles de l'image – qu'elle soit tableau, plaque de lanterne magique, photographie ou film cinématographique – est la façon pour Proust et Visconti de lutter contre la reproduction technique, une façon de retrouver l'aura et l'Histoire à même un présent toujours nouveau, puisque la beauté se trouve aussi dans la mort.

Dans l'adaptation de Visconti, une série dramatique particulière démontre cette lisibilité nouvelle de l'image reproductible, sans compter que cette séquence est aussi un grand moment de la *Recherche* en soi, le cinéaste accentuant ainsi la densité sémantique de ce moment. Il s'agit de toute la série des rapports entre Marcel et sa grand-mère, que le cinéaste nous a d'abord présentés de dos à la gare de Balbec. Pour le narrateur, sa grand-mère, on l'a déjà dit, meurt au moins deux fois, soulignant par là ce que Proust appelle les intermittences du cœur, intermittences qui, c'est ce qui reste à voir, seront également celles de l'image ou, ce qui est analogue, de la création. Après la rencontre avec les trois Guermantes, et après avoir pris le thé avec eux dans l'appartement de Mme de Villeparisis, Marcel et sa grand-mère retournent à leur chambre respective, séparée par une mince cloison sur laquelle Marcel peut cogner trois petits coups en cas de malaise pour faire venir aussitôt sa grand-mère. Cette dernière, consciente de l'effet qu'ont eu Saint-Loup et Charlus sur Marcel, dira à son petit-fils qu'« [i]ls ont des qualités de pondération et de jugement, particulières non seulement à eux, mais à une société où tu pourras trouver une distraction, un apaisement à ton penchant à la tristesse, à l'isolement. Après tout c'est dans

cette société que l'on vit fleurir l'esprit d'un Doudan, d'un M. de Rémusat, pour ne pas parler d'un Joubert, d'une Sévigné... Un esprit qui met un bonheur et une dignité dans la vie, que j'aimerais bien pour mon petit-fils » ce à quoi Marcel répond, comme le narrateur du roman, « [t]u sais, grand-mère... sans toi je ne pourrais pas vivre¹⁵⁶ ». Ce qui se met en scène, ici comme dans le roman, ce n'est rien d'autre que la mort.

La prochaine séquence (scène 11) est celle, également célèbre, de la séance de photographie où Saint-Loup, avec son appareil Kodak, réalise le souhait de la grand-mère qui, se sachant déjà très malade, veut offrir une première image d'elle (c'est en effet la première fois qu'elle se fait photographier) à son petit-fils. On sait que le narrateur ne prend cette initiative mémorielle et affective de sa grand-mère que pour de la pure frivolité, ne se doutant pas – n'étant pas encore le chirurgien des âmes du *Temps retrouvé* – du mal interne qui la ronge. Il reproche même à sa grand-mère de s'être livrée à une pareille entreprise, ne voyant dans la photographie que doit prendre Saint-Loup que l'image objective d'un présent sans relief et, qui plus est, justifiée par de la vile coquetterie. Or, il est intéressant de constater que le roman ne met pas en scène cette prise du portrait, que la narration, telle une spirale ou une toile d'araignée, s'enroule autour des thèmes de la maladie, de la mort, de l'ingratitude et de la nostalgie, préparant mais aussi anticipant les retombées de la séquence, l'événement étant fragmenté par le flux de la pensée d'un récit qui, précisément, se fait tableau. Pour rendre une telle séquence, qui n'est pas à proprement parler narrative, Visconti propose dans son scénario la scène suivante, dans laquelle un détail, tel le *punctum* barthésien¹⁵⁷, bouscule le système de valeurs qui y prend forme :

Voix H.C. Saint-Loup : S'il vous plaît, Madame, avec une expression plus joyeuse...

Coiffée de son chapeau, avec une expression sévère, la Grand-mère tient la pose. À quelques pas de la Grand-mère, Saint-Loup règle son petit Kodak. Mais la Grand-mère ne parvient pas à sourire. Apeurée, presque un peu honteuse, elle regarde en direction de Marcel qui est à côté de Saint-Loup. Françoise, portant sur son bras un châle de la Grand-mère, est derrière les deux jeunes gens.

Saint-Loup (à Marcel) : Faites-la sourire...

Marcel (sur un ton léger, pour s'excuser auprès de son ami de l'attitude raide de sa grand-mère) : Ne comptez pas sur moi. Ma grand-mère ne m'aime plus. Elle me fuit. Quand je rentre dans l'après-midi pour être un peu seul avec elle, on me dit qu'elle n'est pas là. Ou bien elle s'enferme avec Françoise pour de longs conciliabules qu'il ne m'est pas permis de troubler. N'est-ce pas, Grand-mère ?

¹⁵⁶ Suso Cecchi d'Amico et Luchino Visconti, *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁷ Voir notre analyse proustienne de *La chambre claire* dans le deuxième « Plan-séquence ».

Saint-Loup prend une première photographie, puis tourne la pellicule pour en faire une seconde.

Saint-Loup (*à la Grand-mère*) : Je vais quand même faire un chef-d'œuvre. Si votre petit-fils vient me chercher au quartier à Doncières, la semaine prochaine, je lui remettrai les copies.

Saint-Loup a pris une seconde photographie, et maintenant il referme avec soin l'étui de son appareil, tout en s'approchant de la Grand-mère.

Saint-Loup (*en plaisantant, à la Grand-mère*) : Veillez sur lui. Tant que j'étais là, je prenais tous les prétextes pour l'éloigner d'un cortège féminin dont il est éperdument épris.

Saint-Loup indique Marcel en souriant. Puis il conclut en s'adressant à la Grand-mère à mi-voix, sur un ton de plaisanterie amicale...

Saint-Loup : Il est arrivé à se faire présenter à toute une bande d'insolentes jeunes filles... Il les aime toutes sans en aimer aucune¹⁵⁸...

C'est tout un roman qui paraît s'écrire dans cette courte scène qui, bien qu'elle mêle plusieurs éléments de la *Recherche*, est en somme un ajout par rapport au texte proustien. Visconti, comme le confirment d'autres moments de son scénario, confère au personnage de Saint-Loup plusieurs aspects qui, dans le roman, n'étaient qu'en germe chez lui, comme dans sa discussion finale avec Gilberte où le narrateur lui avouera que les prémonitions de Saint-Loup sur la guerre lui ont fait comprendre qu'il faudrait « la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie » (IV, 560), ce à quoi Gilberte répond par un regard d'admiration qui paraît dire au narrateur ceci : « Je sais combien vous l'admiriez. Croyez bien que j'ai su comprendre l'être supérieur qu'il était » (IV, 561). Or, les prémonitions de Saint-Loup lors de cette scène de la prise du portrait sont doubles. D'une part, il clarifie d'entrée de jeu ce qui en viendra par définir la situation de Marcel avec Albertine, à savoir que ce n'est pas elle qu'il aime, mais l'image qu'il s'était forgée d'elle, celle d'une nymphe océanique au milieu d'autres nymphes, tout un décor mythologique qui est celui de la plage à Balbec et qu'il tentera, sans succès, de posséder en prenant possession de la jeune fille. D'autre part, Saint-Loup affirme, parlant de la prise du portrait, qu'il va « quand même faire un chef-d'œuvre », ce qui annonce le côté Elstir, ou Dostoïevski, de cette séquence et qui rappelle le renversement idéologique que Visconti a toujours revendiqué par rapport aux fruits de la reproductibilité technique. Mais comment est-il possible de faire un chef-d'œuvre, même à partir de cette simple prise de portrait, démarche qui relève davantage de l'archive que de l'œuvre d'art ? Encore une fois, il faut

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

renverser les valeurs et créer une nouvelle économie d'affects et de sensations, précisément ce que Visconti nommait le sentiment proustien.

C'est donc d'abord à la mort, à la décadence, et non pas à la frivolité, que renvoie cette photographie de la grand-mère prise par Saint-Loup, travestissant son statut légendaire de Guermentes, descendant de son Olympe mythologique pour jouer sur le terrain de la reproductibilité technique, troquant la lanterne magique dorée pour le noir et blanc de l'image photographique. Ce que met en valeur Visconti, conformément à ce qui était déjà dans la *Recherche*, c'est que la photographie, comme redevable à la peinture d'Elstir, peint par l'autre sens et raconte une vie à l'envers. La réminiscence de la bottine peut se lire comme l'envers de celle de la madeleine. Le souvenir pur ne procure plus la joie mais la panique, un « bouleversement de toute ma personne » (III, 152) dit le narrateur en ouverture de cette partie capitale de l'œuvre. La suite du passage, l'un des plus touchants de toute la *Recherche*, nous indique en quoi Visconti peut faire dire à Saint-Loup que sa photographie est « quand même un chef-d'œuvre ». La réminiscence de la bottine est en effet une découverte métaphysique à même une douleur physique, comme le dit bien le narrateur : « à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux » (III, 152-153). « L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait (III, 153) », lit-on encore, avant d'en arriver à l'illumination suivante : « Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée ; le visage de ma grand-mère, non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante » (*id.*).

La découverte que fait ici le narrateur est celle d'un autre mode d'expression, nouveau régime qu'il nomme le « calendrier des sentiments » : « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée (sans cela les hommes qui ont

été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) ; et ainsi, dans un désir fou de me précipiter dans ses bras, ce n'était qu'à l'instant – plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments – que je venais d'apprendre qu'elle était morte » (III, 153), le narrateur soulignant ici que toute vérité sera celle du temps, que le vrai et le faux, le positif et le négatif se réfractent en une sorte de synthèse additive dans le prisme de la pensée pour finalement se projeter sur la réalité environnante, comme c'est le cas avec une *camera obscura*. Cette réminiscence de deuil actualise ce qui était resté au niveau du souvenir virtuel, soit la mort de la grand-mère, en plus de souligner une loi proustienne majeure : l'événement se vit au moins deux fois, se dédoublant pour former le palimpseste de lui-même. Le positif et le négatif de l'événement – événement que le temps développe comme un cliché photographique avant que l'imagination n'en déroule la pellicule dans une analyse cinétique – se rapportent à l'esthétique même du roman, celle d'une œuvre circulaire où chaque fragment contient en germe tout le roman, puisque ce dernier est à la fois passé et à venir. Or, les intermittences du cœur sont pareilles aux oscillations de l'image photographique, comme le montre bien la suite de la séquence, ce que Visconti développe lui-même pour son compte avec son adaptation de la *Recherche*. Ce qui a lieu lors de ce passage, aussi bien dans le film que dans le roman, c'est une grande avancée dans la mise en lumière d'un inconscient de l'image, visée vers laquelle tend de plus en plus le roman. « Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit » (III, 154), constate le narrateur, sentant le « hors-là » de sa propre perception, en ce sens qu'il devient en lui-même et pour lui-même un hors-là. On assiste à une singulière poésie du passé où le narrateur devient comme démesuré, à l'instar du deuil qu'il est en train de vivre. Chaque chose et chaque être – chaque image – prennent ici cette démesure gigantesque à l'intérieur du temps. La nouvelle qualité que Proust confère à l'image, celle de contenir en elle-même un inconscient visuel, est devenue le point de vue de ce récit, en cela que le narrateur s'exerçait « à subir la souffrance de cette contradiction » (III, 155), celle, comme il le dira un peu plus loin, d'une « contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés »

(III, 156), entrecroisés en lui, « double et mystérieux sillon » (*id.*). Or, le narrateur, à quelques reprises, se retrouvera devant la photographie de la grand-mère, provoquant chez lui un effet de réminiscence semblable à celui de la bottine, altérant la vocation « normale » du médium, à savoir celle de reproduire le même. Plus encore, les deux régimes de l'image coexistent, dans un va-et-vient entre l'étrange et le familier, comme d'Argencourt et les autres invités du « Bal de têtes » qui ont gardé leurs ridicules, mais qui sont néanmoins haussés à l'état de personnages de légende. Il y a un « devenir image » dans la *Recherche* qui ne se contentera pas d'être langage sur le monde, mais d'être langage du monde. Aussi, nous disent Proust et Visconti, voir quelqu'un que l'on aime en photographie, c'est le voir deux fois, ce qui peut faire du cliché de Saint-Loup un chef-d'œuvre.

« Je tenais mes yeux fixés, comme sur un dessin qu'on finit par ne plus voir à force de l'avoir regardé, sur la photographie que Saint-Loup avait faite, quand tout d'un coup, je pensai de nouveau : "C'est grand-mère, je suis son petit-fils", comme un amnésique retrouve son nom, comme un malade change de personnalité » (III, 172), constate le narrateur, pour enchérir, la journée même, par ceci : « Certes, je souffris toute la journée en restant devant la photographie de ma grand-mère. Elle me torturait » (III, 174). La prochaine séance proposera deux analyses opposées de l'image photographique, faisant de celle-ci une sorte d'opéra ou d'amalgame des sensations et des souvenirs :

Quelques jours plus tard la photographie qu'avait faite Saint-Loup m'était douce à regarder [...]. Mais en regard de l'idée que je me faisais de son état si grave, si douloureux ce jour-là, la photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciant, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère. (III, 176)

Prend forme ici une autre version de ce que Bazin nommait plus haut la « tragédie du temps », elle-même désignant l'une des plus grandes valeurs esthétiques et affectives de l'art cinématographique. La tragédie du temps – comme l'est à l'inverse son souverain bien – est alors celle de la simultanéité, d'une coexistence émotionnelle à même de rendre le moindre sentiment démesuré, monstrueux, à l'instar des géants sur leurs échasses de la dernière phrase du *Temps retrouvé*, représentation de l'invisible à même le visible. Devenir

un être « extra-temporel » comporte également son lot de souffrances. Visconti, bien que l'on ne puisse deviner le découpage exact qu'il aurait employé, présente la scène ainsi, faisant de la photographie le point d'orgue de la séquence, comme si l'image était elle-même le point de vue, le grand imagier :

Debout, devant l'armoire, tournant le dos à la porte, une femme habillée de noir, la Grand-mère. C'est du moins ce que l'on pense un instant.

Puis la femme se retourne vers Marcel – qui s'est assis dans le même fauteuil où nous l'avons vu une fois déjà, quand sa Grand-mère se préparait pour se faire photographier par Saint-Loup – et nous voyons que ce n'est pas la Grand-mère, mais bien la mère de Marcel.

Mère de Marcel : Mon petit...

Marcel passe sa main sur sa figure. Il parle d'une voix basse, étranglée, émue encore.

Marcel : C'est... C'est comme si pour la première fois... je savais que grand-mère ne sera plus jamais auprès de moi. J'ai souvent parlé d'elle. Pensé à elle... mais seulement ce soir... plus d'une année après son enterrement, je viens d'apprendre qu'elle est morte.

Maintenant seulement, nous voyons que Françoise est aussi dans la chambre, en train de ranger les affaires sorties des valises. Sur la commode, encadrée, la photographie que Saint-Loup a faite de la grand-mère¹⁵⁹.

L'image abolit ainsi la distinction entre le passé et le présent, plus encore, entre tous les passés concevables et leur présent actuel, présentant ainsi la vision cinématographique de ce temps incorporé revendiqué par le narrateur en fermeture du *Temps retrouvé*.

Avec l'épilogue du film (de la scène 90 à 98), Visconti, qui affirmait que son scénario n'allait pas plus loin que la guerre de 1914, ce qui correspond au milieu du *Temps retrouvé*, se permet alors de modifier sensiblement l'économie du roman, avec une altération qui s'inscrit parfaitement dans ses propres phrases types. D'une politique des auteurs à l'autre, la densité sémantique du texte proustien n'en sera que plus intense. On y remarque encore l'importance accordée au personnage de Saint-Loup. Héros de la guerre (malgré les tentations de Sodome qui le poussent du côté de la perversion), il rend visite au narrateur à l'occasion de leur dernier « soir de l'amitié », puisqu'il mourra bientôt sur le champ d'honneur. Sont reprises les mêmes discussions que dans le roman, sur la beauté à même la décadence, les sirènes des alertes parisiennes étant pour les oreilles des deux protagonistes comme des cris de walkyries dans la nuit étoilée. Le changement – l'adaptation au sens fort, c'est-à-dire comme lecture actualisante – a lieu à la fin de la scène 90, et concerne la création artistique, ce qui est une variante dans l'œuvre de Visconti, en ce sens qu'il s'est toujours contenté de présenter des artistes non pas ratés mais

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 73-74.

décadents, qui n'ont pas su composer avec la modernité de la reproductibilité technique et qui se sont fait prendre dans l'abjection fin de siècle. Marcel aurait représenté l'exception à cette loi, ce qui nous explique à nouveau en quoi Visconti tenait à ce que la *Recherche* soit son dernier film, puisqu'il incarnait un bouleversement dans l'économie de toute son œuvre qui se comprend comme l'espoir d'une vie nouvelle, ce que Proust lui-même nomme l'adoration perpétuelle. Le fragment, capital en tout point, se présente donc ainsi :

Marcel s'est déplacé. Son visage est maintenant en pleine lumière : il a les yeux comme enfoncés dans les orbites, des cernes immenses, il est livide, son teint a une blancheur cadavérique. Saint-Loup renonce à faire semblant et il lui demande, plein d'appréhension...

Saint-Loup (*d'une voix émue*) : Mais toi, comment vas-tu ?

Marcel : La nouvelle maison de santé dans laquelle je me trouvais n'a plus de personnel médical. Il va falloir en trouver une autre. Qui ne me guérira pas plus que la première. Mais je suis beaucoup mieux que cela la nuit. C'est alors que je travaille, que je sors... Je n'ai jamais ces crises d'étouffement durant la nuit. Enfin, presque jamais...

Saint-Loup regarde la table de Marcel qui est encombrée de papiers.

Marcel : Jusqu'à présent, au lieu de travailler, j'ai vécu dans la maladie, les soins, les manières. J'entreprends mon ouvrage à la veille de mourir. N'aie pas peur... c'est une longue veille... car c'est tellement long ce que j'ai à écrire. Un livre aussi long que les *Mille et Une Nuits*... que les *Mémoires* de Saint-Simon.

Saint-Loup (*essayant de retrouver un ton léger*) : Tes mémoires, à toi ? Pourtant, cela ne devrait pas être si long, du moment que tu es si jeune...

Marcel : L'art est long et la vie est courte. Une œuvre, même de confession directe, est pour le moins intercalée entre plusieurs épisodes de la vie de l'auteur, ceux antérieurs qui l'ont inspirée, ceux postérieurs qui ne lui ressemblent pas moins, les amours suivantes étant calquées sur les précédentes. Car, à l'être que nous avons le plus aimé, nous ne sommes pas aussi fidèles qu'à nous-mêmes.

Marcel sourit affectueusement à Saint-Loup.

Marcel : Je cherche à retrouver la notion du temps évaporé, des années non séparées de nous... le temps perdu. Je fais la récapitulation de ma vie, car j'ai découvert que sa réalité réside ailleurs. La littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardent l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau.

Marcel regarde vers la table où sont entassées des feuilles et des feuilles de toutes dimensions couvertes d'une fine écriture, raturée, surchargée.

Marcel : Tous ces matériaux de mon œuvre littéraire, c'est ma vie passée ; ils sont venus à moi dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se sera développée... L'art n'est qu'un prolongement de la vie¹⁶⁰...

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

Ce passage peut aisément se lire comme une sorte de confession de la part de Visconti, le cinéaste éclairant du même coup son projet particulier d'adaptation de la *Recherche* comme sa démarche de créateur dans son ensemble. Plusieurs remarques s'imposent. D'abord, ce qui était un monologue dans la *Recherche* devient un *dialogue* dans son adaptation cinématographique, soulignant par là l'importance du transfert, du passage qui permet de créer du nouveau avec ce que l'on croyait ancien. Ensuite, ces propos, dans le roman, étaient tenus par le narrateur après la guerre, lors de la longue scène de la matinée Guermantes qui clôt le livre. Chez Visconti, ils viennent s'incorporer dans ce qui est le principe de son système esthétique, à savoir que *la beauté ne peut seulement advenir alors que la décadence est totale* : il faut retourner la décadence pour la transformer en beauté, renverser les prédicats de la reproductibilité technique et ainsi faire de cette synthèse en apparence impure qu'est le cinéma le plus haut et le plus pur degré d'expression en art. L'adaptation de Visconti ne se comprend pas moins comme cette synthèse des impossibles, revendiquée par Marcel, riche tout à la fois d'épisodes du passé, du présent et du futur. La guerre annonce paradoxalement l'œuvre à venir, l'éternel nouveau, ce que Visconti présente d'une façon purement romanesque ou cinématographique, en cela qu'il se passe du recours à la voix *off* que nécessite habituellement ce genre de discours. Et si l'art est le prolongement de la vie, c'est que la vie était déjà une œuvre d'art, que leur rapport est circulaire, à l'image même de la *Recherche*, ce qui explique finalement pourquoi Visconti termine son film :

Scène 98

Chambre de Marcel – intérieur aube – extérieur Combray Jour – hiver

Dans la chambre de Marcel, la lumière est encore allumée. Marcel est au lit et a sur les genoux une écriture sur laquelle se trouvent des feuilles de papier. Très pâle, il a des cernes autour des yeux et le regard fixe.

Les feuilles manuscrites – recouvertes d'une fine écriture –, éparses dans toute la chambre, se meuvent jusqu'à devenir semblables aux feuilles des arbres tranchant sur un ciel clair.

Scène 98/A

Les arbres de Combray

Scène 98/B

On entend le son lointain du thème de Vinteuil, pour violon.

Scène 98/C

En images fondues, pâles, quelques vues de Combray.

Dans des sentiers de campagne, un petit garçon – vu de dos – marche lentement.

Scène 98/D

Le sentier devient peu à peu l'escalier conduisant à l'étage supérieur de la maison habitée par la famille de Marcel.

Scène 98/E

L'enfant, en chemise de nuit, attend assis dans son lit... Du jardin parvient, atténué, le bruit d'une conversation... l'enfant attend que sa mère vienne l'embrasser avant qu'il ne s'endorme.

La mère de Marcel embrasse le petit garçon qui se glisse dans son lit et enfonce sa tête dans son oreiller.

La mère sort. Marcel souffle la bougie placée sur la table de nuit, et l'éteint. Sur un oreiller de plume, tout gonflé, très blanc, la tête de l'enfant, repose, comme « enfoncée » dans cette molle blancheur. Petite tache claire qui se dissout dans le blanc.

On entend la clochette de la grille du jardin de Combray. À ce son, se substitue peu à peu la voix de Marcel.

Marcel (comme un murmure) : Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors »¹⁶¹...

Par cette circularité retrouvée, qui se comprend comme la vie nouvelle qu'offrait la *Recherche* à Visconti, on en vient à reconsidérer l'ouverture de son scénario et l'importance de la gare, lieu de passage par excellence, et le train, analogue à celui que l'on trouve dès les premières pages du roman. Le train, dont les sifflements, « comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, [...] décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine » (I, 3-4). Par son adaptation proustienne, Visconti déclenche ce mouvement rétrospectif qui est caractéristique de la pensée proustienne du roman. Le sens de l'image est celui du temps incorporé.

*

Schlöndorff et Akerman

Un amour de Swann, après les scénarios de Visconti et de Losey (sur lequel on reviendra plus tard), est bien la première adaptation cinématographique de la *Recherche*, en cela que le film, malgré un lot de problèmes économiques et politiques qui ne concernent pas notre propos, est le premier à avoir été mené à terme. En 2000, soit un peu plus de quinze ans après le film de Schlöndorff, semble lui répondre une autre adaptation de la *Recherche*, c'est-à-dire *La captive* d'Akerman. À bien observer ces deux films, et en remplaçant leur

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 175-176.

récit dans la grande histoire du roman, on en vient rapidement à les considérer comme analogues, l'endroit et l'envers de la même pièce, offrant tous deux une traduction visuelle des tourments psychologiques provoqués par la jalousie dont souffrent les protagonistes majeurs de la *Recherche*. Le cas clinique, la maladie du jaloux, se transforme en geste critique.



La captive (Chantal Akerman, 2000), *Un amour de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

Le délire de l'amoureux, une fois filmé, devient discours sur la pensée proustienne du roman, en ce sens que la jalousie est l'un des principaux mécanismes de son fonctionnement. À l'instar du jaloux devant les mensonges de l'être aimé, le film, qu'il soit « adaptation » ou « inspiration » (ce que proposent respectivement Schlöndorff et Akerman), se fait apprentissage, interprétation actualisante des signes et recherche de la vérité. Le palimpseste se confond ici avec d'une part l'analyse des signes amoureux et d'autre part celle des signes de la folie, en cela que le jaloux est pris dans un délire interprétatif qui n'est pas sans rappeler la démarche de l'adaptateur. Dans la *Recherche*, les personnages sont construits de façon à ce que chacun, et encore plus la femme aimée, ait

son monde, et que l'essence de l'être se confonde avec ce que l'on peut nommer comme un « être au monde ». C'est en quelque sorte l'aura des personnages, le lointain à même ce qui est proche. On ne peut en effet séparer Albertine de la mythologie océanique de Balbec, comme elle le remarque « elle-même » dans le pastiche de Johnson. Odette est inséparable de ses longues promenades au Bois où elle se fait objet de désir pour tous les passants. C'est pourquoi l'être aimé est en soi un monde possible, un point de vue, ce qui explique également le rapport d'analogie entre Odette, Gilberte, Albertine, Rachel voire Morel. Le jaloux, qu'il s'agisse de Swann, du narrateur, de Saint-Loup ou de Charlus, devra alors tenter de comprendre le *point de vue* de l'aimé. Le monde de la jalousie est à proprement parler un *monde optique*. Comprendre l'autre est essentiellement une question de vision, d'où les affinités de cette thématique avec la logique cinématographique.

En somme, la question que posent les adaptations *Un amour de Swann* et *La captive* peut se résumer de la sorte : *comment filmer des êtres de fuite ?* Comment l'œil, les sens, la caméra et la pensée peuvent-ils se représenter l'invisible, comment donner forme à ce qui n'est au départ qu'un soupçon ? La mise en scène de la jalousie relève ainsi de l'induction de mondes possibles à même les signes les plus ordinaires, déclenchant par là une singulière pratique de la représentation qui se double d'une logique de l'imagination. La caméra du jaloux doit fragmenter le monde pour mieux recomposer le mystère. Elle est semblable à ce que le narrateur de *La prisonnière* dit des yeux d'Albertine, des yeux qui « semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver – et cacher qu'il veut se trouver – ce jour-là » (III, 599). « Des yeux – par mensonge toujours immobiles et passifs – mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu, implacablement voulu, des yeux qui sourient moins encore au plaisir qui les tente, qu'ils ne s'auréolent de la tristesse et du découragement qu'il y aura peut-être une difficulté pour aller au rendez-vous. Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. Pour comprendre les émotions qu'ils donnent et que d'autres êtres, même plus beaux, ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse » (*id.*), pense alors le narrateur, rendant possible le mouvement à même l'immobile, la vitesse à même la captivité. L'aimé est un signe « au carré », figure allégorique du mensonge, on ne peut le comprendre qu'au second degré, d'où encore une

fois les affinités entre cette métaphysique proustienne de la jalousie et les adaptations cinématographiques qui tentent d'en rendre l'image la plus précise. Cette image, on l'aura compris, se caractérise par un inconscient visuel en mouvement, à l'instar de ces « êtres de fuite » que sont Odette et Albertine. Le cinéaste doit alors individualiser les signes que l'aimé porte en lui, pour rendre compte non pas du mouvement qui a lieu dans l'image, mais qui se déploie à partir de l'image elle-même.

*

« “Un amour de Swann” a été une triple initiation pour moi : à la langue française d'abord, au fonctionnement de la société ensuite, et à celui de mes désirs et de mon inconscient enfin. Ce petit volume et plus tard l'ensemble de la *Recherche* m'ont toujours accompagné depuis. Pour mon plaisir et pour une meilleure connaissance de moi, sans jamais avoir pensé à en faire un film, l'œuvre de Proust m'a aidé plutôt à faire les autres films que j'ai faits, et si *Un amour de Swann* n'est pas entièrement différent du *Coup de grâce* ou des *Désarrois de l'élève Toerless*, par exemple, c'est que Proust m'avait déjà influencé¹⁶² », dit Schlöndorff en ouverture d'un numéro de *L'avant-scène cinéma* entièrement consacré à son adaptation de la *Recherche*. Or, on le voit bien, le rapport du cinéaste au roman de Proust, par le mode de lecture employé, est d'abord et avant tout un rapport « fragmentaire », à savoir une intensification du fragment qu'est « Un amour de Swann » en tant qu'éperon de l'œuvre proustienne dans son entièreté, comme si la *Recherche* était sortie de la plus petite de ses parties, à l'instar de Combray et de la madeleine. La connaissance de soi revendiquée par le cinéaste est donc d'entrée de jeu une connaissance partielle, comme celle qu'aura Swann d'Odette, puisque réellement se connaître à partir de Proust devrait logiquement impliquer d'avoir lu la *Recherche* dans son entièreté. Ce court passage souligne finalement une certaine différence entre le projet de Schlöndorff et celui de Visconti, à savoir que pour le cinéaste italien l'adaptation de la *Recherche*, bien qu'elle se réfractât également dans l'ensemble de ses réalisations, était essentiellement différente de ses autres œuvres, ce qui lui conférait le statut privilégié de « dernier film » alors que pour le réalisateur allemand tout paraît s'individualiser et s'homogénéiser dans un seul et même

¹⁶² Volker Schlöndorff, « L'actualité des sentiments », dans *L'avant scène cinéma*, n° 321-322, 1984, p. 3.

bloc de mouvement et de durée. Mais un élément proustien se manifestera plus que les autres, validant par ailleurs ce que nous venons d'avancer sur le rapport entre la jalousie, le cinéma et une singulière *science optique* qui fait du personnage non plus un être qui agit, mais un être qui voit.



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979) et *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952)

Le cinéma moderne de l'« image-temps » insiste sur un nouveau type de personnage, par bien des côtés « proustien », dans la mesure où l'action fait place à une forme de voyance.

Le jaloux, malgré ses tribulations malheureuses, est d'abord un voyant, comme le dit Schlöndorff, qui semble d'ailleurs s'identifier en tout point au personnage de Swann, en soulignant qu'une image bien précise s'est immédiatement imposée à lui lorsqu'il accepta d'adapter *Un amour de Swann*. Le désir d'adaptation, comme celui qu'a le jaloux de connaître et de comprendre, est assujéti à une vision obsédante, une projection mentale : « celle d'un homme, hantant les rues de Paris, de jour et de nuit, par toutes saisons, animé d'un grand souffle d'agitation intérieure, à la recherche d'une femme qui lui échappe sans cesse. Je le voyais errer sur les quais, rue de Rivoli, à Saint-Germain, à la Coupole, j'en oubliais qu'il s'agissait d'un film d'époque. Je n'ai vu que l'actualité de ses sentiments, et le travail complet, du choix des comédiens au tournage, du montage à la composition de la musique a été fait d'un seul élan du cœur, sans vraie difficulté¹⁶³ ». L'adaptation, à l'image du style selon ce qu'en écrit Proust, n'est pas une question de technique mais de vision,

¹⁶³ *Id.*

d'où le rapport privilégié entre ce type de palimpseste méthodique et le médium cinématographique en ce qu'il a de plus pur. Le film devient le miroir dans lequel l'œuvre se reflète.

Swann tente d'enfermer Odette, de l'empêcher de voir les Verdurin, Forcheville, il lui refuse tout voyage, il voudrait être seul avec elle dans son jardin d'hiver, tentative pour le moins radicale d'emprisonnement qui se répercute jusque dans la démarche d'adaptation de Schlöndorff et son scénariste Carrière. Ce dernier s'explique ainsi en entretien : « “Un amour de Swann”, dans la mesure où il constitue un fragment à part, une sorte d'immense *flash-back*, qui commence à peu près à l'époque de la naissance du narrateur, nous convenait tout à fait. De surcroît, tout ce qui arrive à Swann est comme une préfiguration de ce que qui va arriver au narrateur lui-même. On s'est donc dit : peut-être arrivera-t-on à tirer un film de l'histoire de ce personnage-là, pas seulement tel qu'il apparaît dans “Un amour de Swann”, mais en le suivant jusqu'à sa mort¹⁶⁴ ». Il s'agit de tirer un seau du grand fleuve de la *Recherche*, de faire en sorte que la goutte d'eau contienne tout l'océan, qu'« Un amour de Swann » ne soit plus à proprement parler un récit, mais une vision de l'œuvre à venir, une démonstration en acte de cette logique proustienne qui est celle du temps incorporé. Schlöndorff et Carrière mettront l'accent sur cette idée de condensation, non seulement en utilisant « Un amour de Swann » comme un instrument de réduction, mais en faisant le pas suivant qui consiste à ramasser toute l'histoire de Swann avec Odette en vingt-quatre heures : une « folle journée » qui, grâce aussi au moyen de quelques analepses, donnerait une image-cristal de la relation entre les deux personnages, de leur rencontre jusqu'à la mort de Swann. « C'était un parti pris assez logique, une façon de retrouver la durée, comme une clef que Proust nous tendait pour pénétrer chez lui. C'était une vraie équivalence, parce que nous jouions avec le temps d'une manière cinématographique¹⁶⁵ ». Dans les cinq autres adaptations cinématographiques de la *Recherche*, l'histoire de Swann et d'Odette n'est pas vraiment exploitée, au mieux elle est évoquée au hasard d'une conversation mondaine. C'est l'histoire du narrateur, qu'il s'agisse de sa passion malade pour l'être aimé ou de son apprentissage d'homme de

¹⁶⁴ Claude Beylie et Catherine Schapira, « Débusquer les gens et les choses. Entretien avec Jean-Claude Carrière », dans *L'avant scène cinéma*, n° 321-322, 1984, p. 12.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

lettres, qui est en jeu. Par rapport à ce récit premier, celui, second, de Swann et d'Odette se lit plutôt comme une image vaporeuse de ce qui arrivera au narrateur, voire d'une digression par rapport au « conflit central » du roman. Néanmoins, Schlöndorff et Carrière, par leur adaptation sous forme de condensation, sont aussi proustiens que les autres cinéastes en cela qu'ils expérimentent une des théories les plus importantes de la *Recherche*, à savoir que le roman ne comporte justement pas de conflit central, que la notion de centre s'est déplacée et qu'est venue la remplacer celle du point de vue comme essence ou comme monde possible. C'est à un tel déplacement qu'est redevable *Un amour de Swann*.

Plus encore, à bien relire Proust selon le parti pris adopté par Schlöndorff et Carrière, on en vient à constater que ce n'est peut-être pas « Un amour de Swann » qui est une digression par rapport à la *Recherche*, mais plutôt l'histoire du narrateur qui serait une reprise – une adaptation – de l'itinéraire de Swann¹⁶⁶, comme l'affirme on ne peut plus clairement le narrateur lorsqu'il dit, entre autres, « je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien » (I, 191). Le narrateur remarquera de plus en plus que son histoire semble déjà écrite et son chemin tracé, comme si une transversale arrivait à faire le pont entre sa vie et celle de Swann, comme s'il était lui-même une superposition, monde possible de la vie d'un autre, comme le montre cette séquence où le narrateur obtient finalement de Gilberte la permission d'être invité chez elle, et par là même chez Swann, son père : « Et Swann avait dû voir, pour ce qui le concernait lui-même, se produire quelque chose d'analogue : car cet appartement où il me recevait pouvait être considéré comme le lieu où étaient venus se confondre, et coïncider, non pas seulement l'appartement idéal que mon imagination avait engendré, mais un autre encore, celui que l'amour jaloux de Swann, aussi inventif que mes rêves, lui avait si souvent décrit [...]. Pas plus que ne le pouvait sans doute Swann, je n'arrivais à connaître mon bonheur » (I, 528-529). Il se crée ainsi entre le narrateur et Swann un jeu d'« entre-impressions » qui a pour effet de donner une lecture en relief de l'espace et du temps. Schlöndorff et son scénariste, dans leur film où l'action du récit se fait mouvement de va-et-vient dans un tableau, seront très sensibles à une telle démarche où l'histoire s'assujettit au temps qui la raconte. On le voit à nouveau dans cette autre auto-

¹⁶⁶ Voir là-dessus la « critique d'amélioration » que propose Bayard (Pierre Bayard, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1996, 199 p.).

analyse du narrateur, se rendant bien compte que sa situation n'est que le palimpseste d'une histoire antérieure. « Je pensais alors à tout ce que j'avais appris de l'amour de Swann pour Odette, de la façon dont Swann avait été joué toute sa vie. Au fond si je veux y penser, l'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas contrôler tout entière, ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de Mme Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était » (III, 199-200), pense-t-il d'abord, avant de conclure que « [c]es récits contribuèrent à faire que dans l'avenir mon imagination faisait le jeu de supposer qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue, et je pensais à toutes les souffrances qui m'auraient attendu dans ce cas si j'avais jamais dû l'aimer » (III, 200). L'art de la réalité se fait alors réalité de l'art, en cela que toute vie s'apparente à une réécriture, une transcription de l'autre en soi, jeu d'entre-impressions. Une longue tirade du *Temps retrouvé* met l'accent non seulement sur les possibles analogies entre le narrateur et Swann, mais sur le rôle de ce dernier dans le livre à venir :

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte. Mais c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec, où sans cela mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer, et sans quoi je n'aurais pas connu Albertine, mais même les Guermantes, puisque ma grand-mère n'eût pas retrouvé Mme de Villeparisis, moi fait la connaissance de Saint-Loup et de M. de Charlus, ce qui m'avait fait connaître la duchesse de Guermantes et par elle sa cousine, de sorte que ma présence même en ce moment chez le prince de Guermantes, où venait de me venir brusquement l'idée de mon œuvre (ce qui faisait que je devais à Swann non seulement la matière mais la décision), me venait aussi de Swann. Pédoncule un peu mince peut-être, pour supporter ainsi l'étendue de toute ma vie (le « côté de Guermantes » s'étant trouvé en ce sens ainsi procéder du « côté de chez Swann »). (IV, 493-494)

À la considérer ainsi, l'histoire de Swann en vient « à résumer » toute la *Recherche*, à la contenir en puissance, ce qu'ont bien vu les adaptateurs, allant même jusqu'à réduire cette histoire dans un laps de temps allégorique et incorporé, une journée valant pour toute la vie d'un personnage, qui lui-même met en relief le roman dans ce qu'il a de plus complexe et surtout de plus global. Cette « haïkaïsation » est en somme similaire à ce que Genette proposait pour la *Recherche*, avec cette formule transversale alliant la première à la dernière phrase de la *Recherche*, « Longtemps je me suis couché dans le Temps¹⁶⁷ », à cette différence près que la réduction opérée par Schlöndorff et Carrière n'a pas en soi une visée

¹⁶⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 64.

économique, mais esthétique. Il s'agit en effet de créer des images ayant une perspective temporelle analogue au télescopage que Proust opère avec ses principaux personnages, des « images-volumes » qui suivent cette intuition proustienne selon laquelle « Un amour de Swann » serait en fait l'histoire originale et la *Recherche* son palimpseste, une robe hypertextuelle qui envelopperait son hypotexte. Pour sa part, Kristeva veut croire « que Swann n'est pas mort ». « Le jaloux s'est refait une nouvelle vie en s'immergeant dans l'enfant de Combray qui l'admirait et qui aima ensuite sa fille Gilberte. Lassé d'Odette, mort pour le monde après l'Affaire Dreyfus, Swann a dû s'inventer (comme les âmes mortes celtiques) une nouvelle existence : celle de narrateur¹⁶⁸ », écrit encore Kristeva, ce qui explique et restitue le choix d'adaptation d'*Un amour de Swann* : il ne s'agit pas d'une simple réduction, de couper pour couper, mais plutôt de suivre les articulations du roman telles que Proust les indique à son lecteur, faisant de Swann et du narrateur deux côtés de la même image.

« Au cours de ces vingt-quatre heures, nous allons assister aux ultimes efforts de Swann pour savoir qui est Odette et comment il pourra se l'approprier définitivement. Au long de cet après-midi, crépuscule, soir, nuit, nous voyons tout cela, cette “recherche” de Swann, et au matin nous le retrouvons “guéri”¹⁶⁹ », guérison qui est paradoxalement soulignée par une prémonition de Charlus qui comprend, lorsque Swann lui dit qu'il n'aime plus Odette, qu'il s'est finalement décidé à l'épouser. Ensuite, on assiste à la scène tragico-comique du *Côté de Guermantes* où Swann apprend sa mort prochaine à Oriane et à Basin tout en souhaitant leur présenter sa fille Gilberte, mais que ceux-ci, scandant que les médecins sont des ânes, s'empressent tout de même de filer chez Mme de Saint-Euverte pour quelque dîner important. Ils ne verront pas Gilberte, puisqu'ils n'ont pas encore accepté le mauvais mariage de Swann avec Odette, cette même Odette qui deviendra pourtant l'amante de Basin lors du *Temps retrouvé* (la seule différence entre cette scène dans le roman et dans le film, est que la présence du narrateur, qui dans le livre est en quelque sorte l'observateur de toute la séquence, est effacée à l'écran puisqu'il est possible de deviner son incarnation à même l'image de Swann). Suivra un épilogue où Swann et

¹⁶⁸ Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, op. cit., p. 69.

¹⁶⁹ Claude Beylie et Catherine Schapira, « Débusquer les gens et les choses. Entretien avec Jean-Claude Carrière », art. cit., p. 13.

Charlus, vieux et boiteux, se promènent dans une rue où les voitures ont remplacé les calèches, où la mort rôde dans l'image, si ce n'est de la présence de Gilberte jouant aux Champs-Élysées avec quelques amies, mais aussi avec un jeune garçon, ce qui ne peut manquer de faire écho, comme pour laisser présager un temps nouveau, l'entrée en scène du narrateur réussissant là où Swann a échoué, à savoir ne pas seulement revivre ses souvenirs d'amour, mais plutôt les recréer dans une œuvre d'art. Suit encore le discours de Swann où celui-ci fait le bilan sur sa vie, constatant lui-même que s'il a su aimer l'art et les femmes, il n'a toutefois pas été en mesure de s'élever plus haut qu'au niveau de simple collectionneur, ce pour quoi le narrateur le qualifiera plus tard de célibataire de l'art. Or, le dernier plan du film semble nous indiquer que là où Swann échoue le film est en train de réussir.

On voit en effet Odette, d'une jeunesse éternellement belle, descendant d'un carrosse presque féérique, se promenant devant l'Arc de triomphe du Carrousel. Puis on entend deux hommes se questionner sur son identité, l'un dit qu'elle doit être Mme Swann, c'est-à-dire Odette de Crécly, ce à quoi l'autre répond qu'il se souvient avoir couché avec elle le jour de la démission de Mac-Mahon, révélant par là le passé d'Odette, sa vie de prostituée et de femme entretenue. Mais Odette ne les regarde pas, continue son chemin une ombrelle à la main, mystérieuse, presque irréelle, comme toujours. Se forme tranquillement un fondu au noir, annonçant la fin du film, mais tout à coup le mouvement se fige grâce à un arrêt sur image. Cet épilogue, à moitié inventé à moitié emprunté au roman, explique la poétique du film de Schlöndorff et Carrière. Comment filmer un être de fuite, disions-nous, ce à quoi *Un amour de Swann* répond en choisissant la condensation, la mise en œuvre d'une image-cristal à la fois violente et pathétique où s'entremêlent l'histoire de Swann, celle du narrateur, la beauté, l'éternité et la mort. L'adaptation qu'est *Un amour de Swann* relève de l'art du portrait, en cela que tout le film, d'abord à travers la jalousie de Swann, tend à expliquer le personnage d'Odette, son être en tant qu'être. Swann n'y arrivera pas, mais on peut croire que le narrateur, de son côté et en son temps, aura plus de chance.



Un amour de Swann (Volker Schlöndorff, 1984)

Cette dernière séquence, où est à la fois montrée Odette comme mère, comme beauté immémoriale et comme prostituée, arrive à donner l'image la plus exacte du personnage, en cela qu'il s'agit d'une image fragmentée où tous les morceaux, tels des miroirs, se renvoient sans cesse leur reflet. Plus encore, c'est le film dans son entièreté qui est à l'image d'Odette, une image où coexistent plusieurs niveaux sémantiques aux temporalités variantes, les flash-back n'étant pas vraiment des retours en arrière mais des visions du futur, celles de l'histoire de Swann racontée par le narrateur, puisque lui-même se retrouve virtuellement dans cette idylle entre Odette et celui qui deviendra son mari. Et on aurait tort d'interpréter l'arrêt sur photogramme du dernier plan comme un simple écho à l'enfermement auquel Swann a tenté de soumettre Odette, ce qui enfermerait le film dans l'esthétique du huis clos. Au contraire, cet arrêt sur image annonce paradoxalement l'élan vital que restitue *Un amour de Swann*, c'est-à-dire que de l'image en apparence fixe et ne renvoyant qu'à elle-même se crée une autre image, celle de la pensée, indépendante de l'histoire racontée et qui en arrivera à virevolter à travers les différents niveaux du temps stratigraphique propre au roman, comme si le film était à la fois l'hypertexte de la *Recherche* mais également celui d'un autre hypotexte, filmique cette fois, d'un plan-séquence idéal dont il serait le souvenir pur.

*

S'inspirant de *La prisonnière* pour réaliser *La captive*, Akerman reprend, à travers l'analogie qui unit Swann et Odette au narrateur et à Albertine, le même problème qu'avaient manipulé Schlöndorff et Carrière dans leur adaptation, celui, on le sait, d'arriver à filmer les êtres de fuite ou, dit autrement, de *montrer l'invisible*. Une solution similaire

sera utilisée, mais comme intensifiée par la singularité du cinéma d'Akerman, à la limite du film narratif et du tableau expérimental, solution que l'on pourrait à la rigueur formuler ainsi : pour rattraper les êtres de fuite, il faut les pourchasser sur leur terrain de prédilection, à savoir celui de la coexistence. En effet, *La captive* souligne que le cinéma n'est pas l'art de la représentation et encore moins de l'imitation, il est celui de la simultanéité, un inconscient visuel qui serait en soi une histoire dont la mise en scène tenterait de rendre l'effet de choc. Si la jalousie est, chez Proust, l'ombre de l'amour (si ce n'est pas l'amour qui est l'ombre de la jalousie), filmer la jalousie c'est tenter de cinématographier une ombre. C'est aussi filmer l'imagination en plein travail, voire en plein délire, créant par là un nouveau rapport à la réalité et au temps. Le jaloux, dans son geste interprétatif, rejoue le réel sur une autre scène, une scène qu'il porte en lui, sorte de mime intérieur. La jalousie proustienne est comme un défi lancé à l'imagination ; il en sera tout autant pour le film qui tentera de l'adapter, se faisant ainsi le foyer d'une lecture filmique actualisante.

Dans le kaléidoscope de la jalousie, le corps de l'aimé n'est que l'illusion d'une présence ou, pour le dire autrement, une projection. L'inconscient visuel de la jalousie fait ainsi vivre l'imagination, et ce qui compte ce n'est pas tant la nature ou la quantité d'événements qui seront ainsi imaginés, mais la place qu'ils arriveront à occuper, le volume plus ou moins grand que la pensée sera en mesure de leur donner. Or, il se pourrait bien, comme le suggère Nicolas Grimaldi¹⁷⁰, que le narrateur soit en fait amoureux de sa jalousie, en cela, croyons-nous, qu'elle lui fournit la chance de remodeler son rapport au réel dans une vision artiste.

D'Albertine, il est clair qu'il fait une œuvre d'art, avant, pendant et après avoir écrit le roman qui racontera l'histoire même de cette jalousie, brouillant ou plutôt faisant coexister les temps et les mondes, comme il le dit d'emblée dans ce passage : « je faisais sans m'en douter sortir de moi les rêves qu'Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore et qu'avait éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'œuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante » (III, 565). La jalousie, c'est-à-dire l'amour, ne prend pas forme chez Proust dans la vie quotidienne, car le jaloux est un créateur de mondes possibles, il adapte la réalité à ses désirs, ce qui est précisément la quête

¹⁷⁰ Nicolas Grimaldi, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Critiques », 2010, 163 p.

du Simon de *La captive*, alter ego du narrateur et par là de Proust. « Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un des deux mondes où nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. Je me trouvais tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art » (*id.*), signale ensuite le narrateur. C'est un pari risqué que de tomber jaloux d'une femme qui n'est pas son genre, comme Swann pour Odette ou le narrateur pour Albertine. Toutefois, cette jalousie en ce qu'elle bouleverse l'économie du réel a la possibilité de devenir un laboratoire de la croyance, un champ d'expérimentation pour l'œuvre à venir, à l'image de ces pensées du narrateur, alors qu'il est embarqué sur le sommeil d'Albertine comme sur la mer de la création.

Or, c'est précisément par une image de vagues au clair de lune que s'ouvre le film d'Akerman, restitution onirique du dispositif propre à l'imagination tel que présenté dans *La prisonnière*. D'une image à l'autre, dans un faux raccord, d'autres vagues remplaceront les premières, mais ce qui a changé c'est la nature de l'image. On passe en effet à des images d'archives, qui auraient pu être tournées par une caméra portative 8mm (caméra pour les « films de famille¹⁷¹ »). Sont ainsi filmées sept jeunes filles se chamaillant sur la plage battue par les vagues, avant de prendre la fuite vers la mer pour continuer leur jeu à la fois naïf et érotique, d'un érotisme, qui plus est, accentué par l'hypotexte de la *Recherche*. La caméra isole ensuite deux jeunes filles, que l'on apprendra être Ariane, l'alter ego d'Albertine, et Andrée, copie conforme du personnage éponyme de *La prisonnière*, celle-là même que Maurois avait utilisée pour mettre en œuvre son pastiche. Le film dans le film se termine sur le visage d'Ariane, sur ses yeux bleus d'être de fuite. Le plan suivant fait le saut de l'autre côté de l'écran, montrant Simon en train d'opérer un appareil de projection. Il avance et recule sans cesse l'image, dans laquelle se trouvent Ariane et Andrée qui regardent la caméra et qui semblent bouger les lèvres. Simon, avançant et reculant encore l'image pour trouver le bon rythme, joue ensuite au bonimenteur. Il cherche à dire quelque

¹⁷¹ Roger Odin (dir), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 236 p.

chose en même temps qu'Ariane. « Je... », « je... », « je... », répète-t-il souvent. Puis, « je vous aime bien », rappelant ainsi un moment non pas de *La prisonnière* mais des *Jeunes filles en fleurs*, à savoir la séquence où Albertine va commencer à se détacher des amies de sa petite bande et à s'individualiser à l'esprit du narrateur. Elle lui tend un mot, sur lequel est justement écrit qu'elle l'aime bien. « Parfois une gentille attention de telle ou telle éveillait en moi d'amples vibrations qui éloignaient pour un temps le désir des autres. Ainsi un jour Albertine avait dit : "Qu'est-ce qui a un crayon ?" Andrée l'avait fourni, Rosemonde le papier, Albertine leur avait dit : "Mes petites bonnes femmes, je vous défends de regarder ce que j'écris." Après s'être appliquée à bien tracer chaque lettre, le papier appuyé à ses genoux, elle me l'avait passé en me disant : "Faites attention qu'on ne voie pas." Alors je l'avais déplié et j'avais lu ces mots qu'elle m'avait écrits : "Je vous aime bien." » (II, 264), lit-on dans la *Recherche*. C'est donc ce même procédé d'individuation – troquant en revanche l'écriture pour l'image – que déclenche l'ouverture de l'adaptation, voire de l'appropriation, d'Akerman.



La captive (Chantal Akerman, 2000)

À travers le personnage de Simon – qui comme le dit souvent la cinéaste est le réel captif de son film alors qu'Ariane a tout d'une jeune fille « libre » (renversement de situation qui s'opère également dans la *Recherche*) –, la cinéaste lance un message, elle clarifie d'emblée son rapport affectif à Proust, comme elle le fera plus tard dans son *Autoportrait en cinéaste*, commentant aussi au passage sa relation créatrice avec Sylvie

Testud, l'interprète d'Ariane, relation qui n'est pas sans rappeler, et pour cause, celle de Truffaut avec Jean-Pierre L  aud : « Je dis toujours en moi-même quand je pense à elle, ma petite Sylvie. Je dis aussi mon petit Marcel. Je me sens si proche de Marcel, d'un Marcel imaginaire évidemment, et qui n'existe qu'en moi. [...] Marcel, je l'appelle. Je le vois si beau sur son lit de mort. Mon petit Marcel, comme s'il était l'enfant que je n'ai pas eu. Ou l'ami qui pourrait me sauver. Ma petite Sylvie, elle, mon double ? Mon alter ego, mon Antoine Doinel à moi¹⁷² ? », écrit-elle dans un véritable kal  doscope de l'identification. Akerman, qui reste le grand imagier de ce récit, fragmente son « *je* » d'artiste en s'identifiant à la fois à Simon, en cela qu'il manipule les images oniriques de cette séquence d'ouverture, et à Ariane, la captive libérée qui retrouve son statut d'être de fuite. Une autre ambiguïté est signalée d'entrée de jeu par la présence d'Andrée dans l'image du film dans le film. Par la proximité de cette autre jeune fille avec Ariane, on se demande si le « je vous aime bien » est en soi destiné au narrateur ou à Andrée, traçant d'emblée le singulier triangle amoureux que mettra en scène le film où ce n'est pas une femme qui aime deux hommes (Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*) ou un homme qui aime deux femmes (L  aud dans *Les deux anglaises et le continent*), mais une femme qui aime et un homme et une femme. Pour finir la séquence d'ouverture, Simon ira se placer entre le projecteur et l'écran, imprimant ainsi son ombre entre les deux jeunes filles qui regardent toujours la caméra, rappelant aussi bien que la jalousie est l'ombre de l'amour, que *La captive* est l'ombre de *La prisonnière*.

« Sur la diaphane profondeur desquels la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief. Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités d'intelligence et de cœur, des défauts de caractère, les uns et les autres insoupçonnées de moi, qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs, avait ajoutés à une nature jadis à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir » (III, 577), lit-on dans *La prisonnière*, passage du roman qui s'actualise d'une façon essentiellement cinématographique, à la suite de l'ouverture de l'adaptation d'Akerman qui reprend le jeu de fragmentation et de simultanéité habilement commencé par Proust lui-même, opérant un montage idéologique

¹⁷² Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Georges Pompidou-Cahiers du cinéma, 2004, p. 20-21.

entre l'amour, le rêve, les projections et la pensée. L'amour, et par métonymie la jalousie, n'est pas affaire de psychologie mais de vision. Simon, à la suite du narrateur, ne cherche donc pas à posséder physiquement l'être aimé. La possession qu'il recherche pourrait plutôt se comprendre comme une possession « imaginaire » : posséder l'image réelle de l'être aimé pour mieux l'intensifier, à l'instar du sommeil d'Albertine où le narrateur croit la posséder complètement, la regardant dormir et voguant sur quelques rêveries métaphysiques.

« Les Gomorrhéennes sont à la fois assez rares et assez nombreuses pour que, dans quelque foule que ce soit, l'une ne passe pas inaperçue aux yeux de l'autre. Dès lors le ralliement est facile » (III, 853). Cette remarque, analogue à bien d'autres de *La prisonnière*, explique l'étrange comportement du narrateur par rapport à la supposée (et finalement véritable) tentation homosexuelle d'Albertine. Ces projections mentales l'entourent complètement et lui offrent une vision déformée de l'univers, une profondeur de champ infinie où se cache le vice, vice duquel il tente d'éloigner Albertine en la gardant prisonnière ou, lorsqu'elle sort, en la faisant suivre par Andrée (ce qui était loin d'être une bonne idée, comme il l'apprendra après la mort d'Albertine). L'originalité « palimpsestueuse » d'Akerman est d'avoir su traduire en termes essentiellement cinématographiques les enquêtes spirituelles auxquelles le narrateur se livre avec lui-même, jouant aussi bien le chat que la souris. Il est aux trousses des propres fils rouges – des fils d'Ariane – qu'il est en train de tisser sans même s'en apercevoir dans cette logique suprême de la jalousie qui est celle du *pharmakon*, à savoir ce qui est à la fois remède et poison (l'écriture pour Socrate, par exemple). La scène qui suit l'ouverture renverse à nouveau l'économie du film, les images chaudes et sensuelles font place aux rues d'un Paris froid et désert. Simon, sorti de sa caverne de projections, sera maintenant l'ombre d'Ariane, la suivant dans tous ses déplacements, tentant de retrouver l'image idéale de l'ouverture qui s'accordait à ses désirs, son souverain bien. Selon ses propres mots, Akerman fait coexister l'univers mental de Proust avec celui d'Hitchcock dans *Vertigo* (ce qu'ont aussi remarqué les critiques à la sortie de *La captive*¹⁷³).

¹⁷³ Bernard Benoliel, « *La captive*. Le temps retrouvé de Chantal Akerman », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 550, octobre 2000, p. 14-19 ; Stéphane Delorme, « L'œuvre au noir », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 550, octobre 2000, p. 20-21.

Pour le narrateur, pour Simon, et maintenant pour Scottie, tous à la poursuite de la femme aimée – qu'elle soit assise devant un tableau dans un musée ou en pleine fuite, elle est toujours ailleurs –, leur imagination jalouse n'arrêtera pas de créer des mondes possibles pour tenter d'épuiser le réel et ainsi avoir un pas d'avance sur l'aimé. Mais, à l'inverse, tout pour eux devient suspect, c'est-à-dire que le monde, l'espace et le temps eux-mêmes deviennent autres, ce que Nicolas Grimaldi définit comme « le double fond de la réalité¹⁷⁴ » et qui s'apparente à cet inconscient visuel convoqué par nous à plusieurs reprises comme fondement de la pensée proustienne du roman. Chaque découverte porte ainsi en elle un autre secret, si bien que l'amoureux ne semble pas en mesure de posséder l'aimé dans ce monde, il doit le recréer dans une autre scène, comme le narrateur faisant tout un roman sur le sommeil d'Albertine, Simon un film à partir d'Ariane, et Scottie (re)métamorphosant Judy en Madeleine. Le faux possède ici une plus grande valeur affective que le vrai. Dans *Vertigo*, c'est Madeleine – c'est-à-dire Judy jouant le rôle de la femme de Gavin Elster – qui est pour Scottie l'originale, alors que Judy, retrouvée par hasard après le faux suicide-vrai meurtre de l'intrigue, est destinée à n'être qu'une copie. Le mythe platonicien de la caverne est alors renversé, puisque l'image est plus vraie que son original. Judy, dans cette spirale vertigineuse qu'est le film lui-même, n'est rien pour Scottie, à l'inverse de Madeleine. Cette doublure, dit Elie During, « est comme accrochée au néant : elle n'a pas de revers, elle est à face unique. Le thème de la hantise se confond, tout au long du film, avec cette curieuse condition topologique, celle d'un double qui ne double que lui-même, qui n'est qu'une torsion de soi¹⁷⁵ ». C'est, poursuit le critique en reprenant le concept deleuzien d'image-cristal, une cristallisation des deux images qui, justement par quelque faux raccord bergsonien, ne peut les emboîter parfaitement, l'image ainsi comprise « figure un dédoublement, selon un circuit de plus en plus rapide, de plus en plus serré, entre le présent et le passé, l'actuel et le virtuel, et c'est pourquoi elle ne cesse de “tourner sur soi”¹⁷⁶ ». Pour le narrateur, la jalousie relève d'une telle pathologie de l'image, l'actuel d'Albertine ne se confond pour ainsi dire jamais avec l'état virtuel de la jeune fille, ne serait-ce que par ses constants mensonges. Par son affinité avec *Vertigo*, *La captive*

¹⁷⁴ Nicolas Grimaldi, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, op. cit., p. 59.

¹⁷⁵ Elie During, *Faux raccords. La coexistence des images*, Paris, Actes Sud-Villa Arson, coll. « Constructions », 2010, p. 42.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 76.

participe d'une telle déterritorialisation de l'image, de l'actuel vers le virtuel, et c'est précisément pour cette raison que la cinéaste peut dire qu'Ariane est libre, puisqu'elle est toujours simultanément ici et ailleurs. Simon ne peut la posséder, excepté avec les images de l'ouverture du film, car la jeune fille y est dans son élément, elle n'a plus besoin de fuir ; si bien que l'on est en droit de se demander si c'est Simon qui était derrière la caméra et non pas une amie d'Ariane appartenant au même monde des êtres de fuite.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)



La captive (Chantal Akerman, 2000)



Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)

« Parfois par un défaut d'éclairage intérieur lequel, vicieux, faisait manquer la pièce, mes souvenirs bien mis en scène me donnant l'illusion de la vie, je croyais vraiment avoir donné rendez-vous à Albertine, la retrouver ; mais alors je me sentais incapable de marcher

vers elle, de proférer les mots que je voulais lui dire, de rallumer pour la voir le flambeau qui s'était éteint : impossibilités qui étaient simplement dans mon rêve l'immobilité, le mutisme, la cécité du dormeur, comme brusquement on voit dans la lanterne magique une grande ombre qui devrait être cachée, effacer la projection des personnages et qui est celle de la lanterne elle-même, ou celle de l'opérateur » (IV, 119). Cette autre séquence onirique qui rappelle en tout point l'ouverture de *La captive* – Simon entre l'écran et le projecteur cinématographique, tentant de recomposer les images selon ses désirs – ne se trouve pourtant pas dans *La prisonnière*, mais plutôt dans *Albertine disparue*, le tome suivant. Les souvenirs et les rêves se comportent comme des événements formant des cercles concentriques qui, de loin en loin, forment une multiplicité entremêlée de détails réels et de faits mensongers. Le jaloux devient le metteur en scène ou le scénographe de son propre imaginaire. Opérateur sensoriel et mémoriel, l'amour recrée le monde sur une autre scène. Il tente de faire coexister les différentes réalités de l'aimé, de faire coïncider son invisible avec son visible, interprétant le réel à partir du virtuel et vice versa dans son cinématographe de l'obscurité. L'instinct du jaloux le pousse vers cet au-delà du regard. La jalousie est une ode à la réalité cristalline, la réalité constituée par les puissances du faux, d'où le renvoi de Proust à la lanterne magique. Albertine atteint ainsi le statut légendaire de Golo et de Geneviève de Brabant, jouant à la fois le rôle de la prisonnière et celle du geôlier, pour finalement, dans un coup de théâtre, prendre la fuite. C'est aussi pourquoi Ariane, au musée avec Andrée, tombe nez à nez avec son double mythologique, une statue d'Aphrodite née de la mer, Akerman reprenant du même coup le motif de la Vénus callipyge souvent repris dans l'adaptation de Ruiz, d'une année antérieure à *La captive*.

L'eau, la mémoire, le désir et les projections de l'esprit sont le monde dans lequel évoluent Ariane et Albertine, sans oublier la Madeleine d'Hitchcock. En somme, trois êtres de fuite, trois déesses de la coexistence des mondes et des temps, trois femmes qui jouissent de leur liberté. Albertine ne meurt pas, elle disparaît, pour mieux revenir hanter le narrateur et le pousser vers l'écriture de son roman. Il en sera de même pour Ariane qui retournera à la mer comme elle en est sortie ou, comme le dit bien Maxime Scheinfeigel, « Ariane ne s'est pas noyée dans la mer, elle s'est enfuie dans le temps. Elle est libre¹⁷⁷ ». Akerman,

¹⁷⁷ Maxime Scheinfeigel, « *La Captive* de Chantal Akerman est-elle *La Prisonnière* de Marcel Proust ? », dans Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, p. 232.

après avoir démontré les possibilités inconscientes d'une image-cristal faisant coexister l'actuel et le virtuel – et par là même *La captive* et *La prisonnière* –, a finalement mis l'accent sur la fuite d'Ariane, annonçant ce qui sera le propre d'*Albertine disparue*. La liberté retrouvée de la jeune fille disparue devra remettre Simon au travail, lui qui écrivait un essai sur Racine, comme la mort d'Albertine a permis au narrateur de comprendre qu'il devait immortaliser l'existence incorporée de la jeune fille, dessein qui ne pourra être atteint que par son roman. L'ouverture de *La captive* serait en fait un moment d'*Albertine disparue*, Akerman faisant d'entrée de jeu coexister deux temps de la *Recherche*, avant et après la mort d'Albertine. Simon, au même titre que le narrateur, est ainsi le protagoniste des images qu'il est à même de produire, incarnant à la fois la caméra et l'écran, il tourne en lui-même une scénographie fantasmatique plus vraie que le réel, en cela qu'elle est le réel retrouvé par le cinématographe de l'esprit.

*

Losey, Pinter et Companéez

L'adaptation du duo Losey-Pinter et celle de Companéez répondent à l'ambition viscontienne de mettre en scène l'ensemble de la *Recherche*, donnant ainsi un équivalent cinématographique du temps incorporé découvert par le narrateur lors de la matinée Guermantes qui clôt son apprentissage artistique. Losey, Pinter et Companéez sont ainsi à la recherche du point de vue de tous les points de vue, à l'image de cet Argus aux cent yeux qui selon Saint-Loup est l'idéal de toute armée, déchiffrant par là les palimpsestes des batailles passées et à venir. Ces deux adaptations, dont le personnage principal est évidemment le narrateur, mettent l'accent sur l'essence romanesque de la *Recherche*. Elles opèrent des transversales entre tous les tomes de l'œuvre, ce qu'est spécifiquement en mesure de faire le cinéma, par les raccords privilégiés entre les images, comme si était jouée une sorte de dialectique visuelle de la révélation. Les prémonitions de la vérité relèvent alors d'une découverte optique, à l'instar du chemin pittoresque que doit parcourir le narrateur pour se rendre à la Raspelière, la maison d'été des Cambremer, louée par les Verdurin qui y ont logé pour quelques mois leur temple de la musique et leur palais de l'art.

Plus encore, c'est le jardin de la Raspelière qui jouit d'un statut hors du commun, révélant à la fois une vision fragmentaire et totale du monde environnant.

« Le jardin de la Raspelière était en quelque sorte un abrégé de toutes les promenades qu'on pouvait faire à bien des kilomètres alentour. D'abord à cause de sa position dominante, regardant d'un côté la vallée, de l'autre la mer, et puis parce que, même d'un seul côté, celui de la mer par exemple, des percées avaient été faites au milieu des arbres de telle façon que d'ici on embrassait tel horizon, de là tel autre. Il y avait à chacun de ces points de vue un banc ; on venait s'asseoir tour à tour sur celui d'où on découvrait Balbec, ou Parville, ou Douville. Même dans une seule direction, avait été placé un banc plus ou moins à pic sur la falaise, plus ou moins en retrait. De ces derniers, on avait un premier plan de verdure et un horizon qui semblait déjà le plus vaste possible, mais qui s'agrandissait infiniment si, continuant par un petit sentier, on allait jusqu'à un banc suivant d'où l'on embrassait tout le cirque de la mer » (III, 387-388), dit le narrateur, non sans étonnement, puisqu'il donne bien là, dans une sorte de mise en abyme involontaire, l'image-type – comme il parle lui-même de « phrase-type » – du roman. Ce « cirque de la mer » rappelle donc la logique proustienne de l'œuvre d'art qui est celle d'opérer un dialogisme des essences, l'entrecroisement des points de vue donnant ainsi une image-cristal de la pensée renvoyant à la richesse des mondes possibles qui s'actualiseront dans le texte. C'est d'ailleurs la supériorité des Verdurin – qui en viendront à égaler les Guermantes, si ce n'est pas à les remplacer – sur les Cambremer. Ces derniers sont des êtres routiniers, ils voyagent toujours par les mêmes routes et finissent par ne plus rien voir du paysage vivant qui les entoure. « Ces lieux de repos portaient à la Raspelière, pour les maîtres de maison, le nom de “vues”. Et en effet ils réunissaient autour du château les plus belles “vues” des pays avoisinants, des plages ou des forêts, aperçus fort diminués par l'éloignement, comme Hadrien avait assemblé dans sa villa des réductions des monuments les plus célèbres des diverses contrées » (III, 388), souligne en effet le narrateur. Les Verdurin ont su faire un musée mobile avec le monde de Balbec et de ses environs, ce à quoi sera sensible le narrateur pour la mise en œuvre de son roman où le récit se transforme en tableau, lui-même fragmenté en d'innombrables vues télescopiques.

Lorsque le scénariste Pinter est approché pour écrire le scénario d'une adaptation de la *Recherche* qui serait réalisée par Losey, qui avait déjà réalisé trois de ses scénarios (*The Servant*, *Accident* et le très proustien *The Go-Between*), il n'avait en tête qu'une lointaine et sûrement incomplète lecture du *Côté de chez Swann*. Connaissant l'échec de Visconti, il accepta malgré tout. « Je consacrai trois mois à lire chaque jour *À la recherche du temps perdu*. Durant ma lecture, je pris des centaines de notes, mais restai à la fin très perplexe quant à la façon d'aborder une tâche d'une pareille ampleur. La seule chose dont j'étais certain, c'était que ce serait une erreur de chercher à faire un film centré seulement sur un ou deux volumes [...]. Une adaptation ne serait légitime que si l'on s'efforçait de distiller la totalité de l'œuvre, d'incorporer tous ses thèmes majeurs dans un ensemble compact¹⁷⁸ », écrit-il dans la préface de son scénario pour expliquer la démarche qu'il avait convenu d'adopter dans cette nouvelle collaboration avec Losey. Contrairement au scénario de Visconti, celui de Pinter annonce le découpage du film (pour un total de 445 plans, tous situés dans l'espace et dans le temps par des dates¹⁷⁹) et indique ainsi la nature cinématographique de la distillation proustienne qu'il souhaite mettre en œuvre. Le scénariste double également le geste d'écriture de Proust lui-même, en cela que, comme on le sait, le premier et le dernier tome de la *Recherche* ont été rédigés simultanément, créant d'emblée la transversale entre la première et la dernière phrase, traçant l'ombre du roman dans son entièreté, déployant la circularité propre d'une image cristalline qui fragmente le roman aussi bien qu'elle le (re)crée. L'adaptation devient une nouvelle forme de critique génétique, expliquant la genèse de l'écriture et le coup d'envoi du branle de la pensée proustienne du roman. Le temps n'est plus une variable indépendante ou encore le temps chronologique de la projection cinématographique, mais, comme le dit aussi Pinter, le sujet de l'œuvre et la raison d'être de l'adaptation.

¹⁷⁸ Harold Pinter, *Le scénario Proust. À la recherche du temps perdu*, avec la collaboration de Joseph Losey et Barbara Bray, traduction de Jean Pavans, Gallimard, coll. « NRF », 2003 [1978], p. 11-12.

¹⁷⁹ Si bien que l'on pourrait ici formuler comme hypothèse que l'adaptation de Pinter, bien qu'abandonnée par tous les cinéastes, n'est pas pour autant orpheline. Au contraire, il nous semble que le dramaturge, en mettant l'accent comme il le fait sur le découpage technique et sur le langage cinématographique, *transpose par des moyens pourtant littéraires le roman de Proust du côté du cinéma*. Le scénario Proust peut ainsi se lire comme un singulier, mais pour cela fascinant, *cinéroman*.

Les trente-trois premiers plans du film répondent à cette leçon d'esthétique, en même temps qu'ils semblent lancer tout un programme de recherche. Plus encore, Pinter reprend et accentue l'effet ressenti par une (re)lecture de l'ouverture du roman, tel que nous avons déjà pu la décrire, une fable métaphysique où tout le futur est enveloppé puis déroulé sous les yeux du lecteur, à l'image de Gilberte Swann qui coexiste d'emblée avec Mme de Saint-Loup, bouleversement des mondes désorbités. L'adaptation de Pinter pratiquant d'entrée de jeu une distillation de l'essence romanesque de la *Recherche*, analogue à une transversale tracée dans le temps stratigraphique du roman, rappelle en effet ce « fauteuil magique » où le « je » de la fable voyage à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, comme à travers un continuum privilégié de signes et d'essences. L'ouverture de l'adaptation de Losey et de Pinter fait montre d'une conscience de soi comme représentation intérieure, à l'instar des premières pages de la *Recherche* où paraît donné l'ensemble du roman sans même qu'aucune action à proprement parler n'y prenne place. Les suites, les séries et les illuminations s'intègrent dans un tout. Or, cette totalisation sera le modèle de la vérité romanesque que cherche d'emblée à rendre l'adaptation qui relève autant de l'intériorisation que de l'extériorisation, déroulant l'œuvre déjà écrite mais à venir comme une spirale :

1. *Écran jaune. Tintement d'une clochette de grille de jardin.*
2. *Rase campagne, une rangée d'arbres, vue d'un wagon de train arrêté. Aucun son. Fondu rapide.*
3. *Bref écran jaune.*
4. *La mer, vue d'une haute fenêtre, avec en premier plan une serviette accrochée à un porte-serviettes. Aucun son. Fondu rapide.*
5. *Bref écran jaune.*
6. *Venise. La fenêtre d'un palais, vue d'une gondole. Aucun son. Fondu rapide.*
7. *Bref écran jaune.*
8. *La salle à manger de l'hôtel de Balbec. Déserte. Aucun son.*
9. *Extérieur. L'hôtel du prince de Guermantes. Paris. 1921. Après-midi. Plan d'ensemble sur un homme d'un certain âge (MARCEL) se dirigeant vers l'hôtel du PRINCE DE GUERMANTES. Il s'avance voûté, d'un pas accablé. Plusieurs attelages, quelques automobiles, nombreux chauffeurs. Bruits réalistes.*
10. *Intérieur. Bibliothèque. Hôtel du prince de Guermantes. 1921. Un DOMESTIQUE cogne par inadvertance une cuiller contre une assiette. MARCEL, au premier plan, lève les yeux.*
11. *Intérieur. Salon. Hôtel du prince de Guermantes. 1921. Les portes du salon s'ouvrent. La caméra entre avec MARCEL, qui hésite. Centaines de visages, dont certains se tournent vers lui, grotesques de vieillesse et de maquillage. Tumulte de voix.*
12. *La mer vue de la fenêtre. Aucun son.*

13. *Cuiller cognant l'assiette.*
14. *On suit MARCEL avançant dans le salon. Voix. Visages. Les perruques et les maquillages de ces vieillards qui ont de la peine à se tenir debout, à s'asseoir, à faire des gestes, à rire, donnent l'impression d'un bal costumé grotesque.*
15. *Dans la bibliothèque, MARCEL, un verre posé à côté de lui, s'essuie les lèvres avec une serviette raide et crissante.*
16. *Venise. Fenêtre d'un palais. Aucun son.*
17. *Dans le salon, un groupe de très vieilles femmes, en train de parler.*
18. *Conduite d'eau dans la bibliothèque. Bruit strident de l'eau parcourant les tuyaux.*
19. *Campagne silencieuse vue du wagon.*
20. *Extérieur. L'hôtel du prince de Guermantes. 1921. Une voiture fait une embardée pour éviter MARCEL. Il fait un pas en arrière, trébuche sur les pavés. Le chauffeur crie.*
21. *La salle à manger de Balbec. Aucun son.*
22. *Écran jaune. La caméra recule pour révéler que ce jaune est celui d'un pan de mur dans un tableau. Le tableau est la Vue de Delft de Vermeer.*
23. *MARCEL (37 ans) dans une chambre de maison de santé, immobile comme un hibou.*
24. *Intérieur. Le salon du prince de Guermantes. 1921. Aucun son. Des vieillards parlent et on ne les entend pas. Marcel se tient à l'écart. Le tintement de la clochette de jardin s'élève doucement. (Le rythme de la séquence suivant s'accélère, sur le bruit irrégulier de la clochette.)*
25. *MARCEL, ayant une vingtaine d'années, dans sa chambre d'hôtel à Balbec, se penche sur ses bottines, pétrifié de chagrin.*
26. *Trois clochers d'églises, vus d'une calèche en mouvement, au crépuscule. Ils paraissent danser dans les derniers rayons du soleil.*
27. *Trois arbres, vus d'une calèche en mouvement, à midi. La calèche s'éloigne d'eux, et on a l'impression qu'ils la suivent.*
28. *MARCEL se penchant sur ses bottines.*
29. *Les arbres.*
30. *Les clochers.*
31. *Bref écran jaune. Musique de Vinteuil.*
32. *Plan bref de la grille du jardin de Combray. Très sombre.*
33. *Les clochers*¹⁸⁰.

Ce qui frappe dans cette séquence c'est que le cinématographe intérieur est devenu un catalyseur de réminiscences. Or, comme l'adaptation débute précisément avec cette série, il ne s'agit pas d'un panorama nostalgique des souvenirs d'un temps perdu. Il faut bien comprendre que les souvenirs ne sont pas remémorés, mais qu'ils sont (re)créés, c'est-à-dire vécus. De cette coupe irrationnelle dans ce qui représente les moments privilégiés de la *Recherche*, s'opère une singulière circulation à l'intérieur du temps romanesque. Le film ne

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15-18.

rappelle donc pas le roman : *il en ré-enchaîne cinématographiquement les images visuelles et sonores pures*.

On ne peut également manquer de souligner l'importance capitale que semble prendre le motif du « petit pan de mur jaune » appartenant à la peinture de Vermeer, le plus beau tableau du monde disait Proust, épisode que l'auteur transposa lors de la mort du romancier Bergotte qui, le temps de cette séquence, devient comme il ne l'a jamais été l'alter ego de Proust (alors que les autres scènes présentant le romancier s'inspirent plutôt d'Anatole France, aussi bien pour le physique de Bergotte que pour la nature de ses écrits). Losey et Pinter, par la récurrence du motif de l'écran jaune qui rythme l'ensemble de leur scénario, proposent donc une lecture actualisante de cet événement qui se donne comme une autre mise en abyme du roman et, par là, de son adaptation. Comme le dit Deleuze dans *L'image-temps*, il s'agit d'un « hyalosigne » (propre à l'image-cristal), dédoublement et va-et-vient de l'image devenue mutuelle, « échange de l'actuel et du virtuel, du limpide et de l'opaque, du germe et du milieu¹⁸¹ », ajoute le philosophe qui propose de penser le cinéma d'une façon analogue aux adaptations qui présentent une visée ontologique, comme c'est le cas jusqu'à maintenant avec les adaptations de la *Recherche* qui sont comme autant de réécritures critiques du roman.

« Il mourut dans les circonstances suivantes : une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition » (III, 692), dit Proust, en transposant ainsi trait pour trait un biographème authentique, où il alla voir ce même tableau de Vermeer avec le critique d'art Jean-Louis Vaudoyer qui lui fit précédemment, grâce à l'un de ses articles, la révélation de ce même fragment précieux et lumineux, mais aussi funeste et sanglant¹⁸². Le

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 358.

¹⁸² Voir le récent texte d'Adrien Goetz (Adrien Goetz, « Jean-Louis Vaudoyer », dans Jean-Yves Tadié [dir.], *Proust et ses amis*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, p. 83-100). On y lit d'ailleurs (p. 85-86), un extrait de la prose critique de Vaudoyer (qui paraît être la description d'un tableau en mouvement ou, pour le dire autrement, d'un tableau cinématographique), soulignant un rapport entre la

palimpseste est double, d'une part puisque Proust transpose une expérience personnelle à travers un personnage fictif, et d'autant plus qu'il est question d'un personnage d'écrivain, d'autre part car toute la séquence est une forme de réécriture romanesque des idées et des concepts du critique Vaudoyer. « Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune" » (*id.*), poursuit Proust (et par là même Bergotte), validant ainsi par une démonstration *in situ* sa théorie selon laquelle le style pour l'écrivain est analogue à l'usage de la couleur pour le peintre, réminiscence romanesque d'une idée conceptuelle, pratique analogue à celle de pasticher l'écriture d'un Flaubert pour en faire ressortir l'art de la métaphore ou celle d'un Balzac quant à l'usage de la description.

Puis Bergotte était mort, devant le tableau de Vermeer. « Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure [...]. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient pour celui qui n'était

peinture de Vermeer et la mort, prémonition qui recoupe aussi bien la vie que l'œuvre de Proust : « si Vermeer nous fait songer au sang, il n'emploie que rarement les couleurs rouges. Mais le sang est évoqué ici non par sa nuance, mais par sa substance. Ce sera, si l'on veut, puisqu'il s'agit d'un nécromant, un sang jaune, un sang bleu, un sang ocre. Cette pesanteur, cette épaisseur, cette lenteur de la matière dans les tableaux de Vermeer, cette dramatique compacité, cette cruelle profondeur de ton nous procurent souvent une impression qui ressemble à celle que l'on éprouve en voyant la surface lustrée et comme couverte de vernis gras d'une blessure ou encore, en voyant, sur le carreau d'une cuisine, une tache qu'y fait le sang qui tombe et s'étale, sous quelque gibier suspendu ». Une note de la réédition de la *Recherche* dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, lors de ce passage autofictionnel de la mort de Proust-Bergotte, renvoie à un autre texte de Vaudoyer à propos de *La vue de Delft* : « Vous revoyez cette étendue de sable rose doré, laquelle fait le premier plan de la toile et où il y a une femme en tablier bleu qui crée autour d'elle, par ce bleu, une harmonie prodigieuse ; vous revoyez les sombres chalands amarrés ; et ces maisons de brique, peintes dans une matière si précieuse, si massive, si pleine, que si vous en isolez une petite surface en oubliant le sujet, vous croyez avoir sous les yeux aussi bien de la céramique que de la peinture » (III, 1740).

plus le symbole de sa résurrection » (III, 693), conclut Proust, faisant de la mort de l'écrivain le début d'une vie nouvelle, l'œuvre étant ainsi comme la réécriture d'une vie « divine ». Dans celle-ci s'incorporent des fragments de pure vision, une vision qui traverse et met en relief le vrai et le faux, la vie et les arts, optique d'un temps stratigraphié avec laquelle un personnage comme Swann a flirté (associant Odette avec un personnage de Botticelli), mais n'est jamais arrivé à l'actualiser dans sa propre existence. Palimpseste auto(bio)fictionnel et intermédiatique, la mort de Bergotte – mise en scène par un petit pan de mur jaune haussé au niveau d'instrument herméneutique – influe jusque dans les discussions de critique d'art entre le narrateur et Albertine, soulignant encore la coexistence chez Proust entre la pratique et la théorie du roman, ce qu'ont bien compris et développé Losey et Pinter avec leur scénario qui se lit alors comme le prolongement de cette doctrine. Le petit pan de mur jaune se réfracte dans toute leur adaptation, jusqu'aux couleurs projetées par la lanterne magique. La « haute note jaune » (comme disait Van Gogh) devient le liant de la réécriture, comme le montrent bien les derniers plans du scénario :

442. *Odette et Marcel.*

ODETTE. – Asseyez-vous près de moi. Je suis ravie de vous revoir. Vous connaissiez mon premier mari, je crois ?

MARCEL. – Votre *premier* mari ?

ODETTE. – Charles Swann. Je suis madame de Forcheville, à présent. Enfin, monsieur de Forcheville est mort. Mais vous avez en effet connu Charles.

MARCEL. – Oui, un petit peu, dans mon enfance.

ODETTE. – Je sais que vous écrivez. Oh, que de choses je pourrais vous raconter, que de sujets je pourrais vous fournir ! Vous intéressez-vous à l'amour, je veux dire est-ce que vous écrivez sur l'amour ? Mais sur quoi d'autre écrire ? Je n'ai eu des amours qu'avec des hommes qui étaient terriblement jaloux de moi. Charles était horriblement jaloux. Mais il était tellement intelligent ! Je n'ai jamais vraiment pu aimer un homme dénué d'intelligence. Je n'aimais pas monsieur de Forcheville. J'adorais Charles. Au fond, nous avons été très heureux ensemble. Charles lui aussi voulait écrire, vous savez, mais (*avec un petit rire*) je crois qu'il était trop amoureux de moi pour en trouver le temps.

443. *MARCEL debout, seul.*

GILBERTE s'*approche de* MARCEL avec une JEUNE FILLE de seize ans, très jolie.

GILBERTE. – Voici ma fille.

Mlle de Saint-Loup *incline la tête en souriant*. MARCEL *la regarde fixement*. Soudain tous les bruits du salon disparaissent. On voit sans l'entendre Mlle de Saint-Loup qui parle en souriant. Sur ce plan, on entend sonner la clochette du jardin de Combray. Durant tous les plans suivants, on entend constamment « ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette ».

444. *Le vaste salon, avec une multitude de gens, parlant. Plan muet.*

445. Mlle de Saint-Loup, *souriant*.

446. *Les arbres d'Hudimesnil.*
 447. *Les clochers de Martinville.*
 448. *Bref plan d'écran jaune.*
 449. *La Vivonne à Combray.*
 450. *Les toits de Combray.*
 451. *Le jardin de Combray le soir.*
 452. *La clochette à la grille du jardin.*
 453. SWANN ouvrant la grille du jardin et s'en allant.
 454. MARCEL enfant regardant par la fenêtre de sa chambre. La sonnette s'arrête.
 455. *La Vue de Delft de Vermeer. La caméra se concentre rapidement sur le petit pan de mur jaune. Écran jaune. On entend en commentaire :*
*Voix de MARCEL. – Il était temps de commencer*¹⁸³.

Le jaune cinématographique de Vermeer est à l'image de la lanterne magique proustienne, ou encore de son kaléidoscope de l'obscurité, à savoir qu'il fait coexister les plans – ou les pans – du roman en profondeur, il les met en relief non plus seulement dans l'espace mais aussi, et surtout, dans le temps. Le jaune monté en puissance est utilisé par Pinter et Losey comme une transversale, d'où la référence à Mlle de Saint-Loup, la seule « œuvre d'art » dont Swann et Saint-Loup, deux célibataires de l'art, peuvent revendiquer l'autorité.

La lumière cinématographique, à l'image de la couleur chez Vermeer, transforme les êtres et les objets pour en révéler la réalité cachée. Un monde irréel s'y actualise. C'est ce qu'écrivait déjà Proust dans un article de philosophie esthétique que les éditeurs datent de 1895, « Chardin et Rembrandt » :

Avec Rembrandt la réalité même sera dépassée. Nous comprendrons que la beauté n'est pas dans les objets, car sans doute alors elle ne serait pas si profonde et si mystérieuse. Nous verrons les objets n'être rien par eux-mêmes, orbites creux dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêté de la beauté, le regard divin. Nous verrons dans *Les Deux Philosophes*, par exemple, la lumière déclinante rougir une fenêtre comme un four ou la peindre comme un vitrail, faire régner dans la chambre si simple de tous les jours la splendeur majestueuse et multicolore d'une église, le mystère d'une crypte, la peur des ténèbres, de la nuit, du crime. Nous verrons de même dans *Le Bon Samaritain*, pendant qu'à deux fenêtres correspondantes, une figure qui dans [la] nuit déjà se dérobe au sourire d'une figure encore dans la lumière, un même rayon, mettant la terre à l'unisson du ciel, faire vibrer à la fois, comme une corde tendue, une beauté mystérieuse dans le coteau lointain, dans le dos d'un cheval, un sceau qui descend le long de la fenêtre, faisant passer sur ces objets si familiers, si usuels, le reflet et comme le frisson de cet être que nous sentons partout et que nous ne pouvons saisir nulle part, de cette lumière qui fait tout le jour la beauté des objets et le soir tout leur mystère, qui, en se retirant d'eux, modifie à tel point leur existence que nous sentons bien qu'elle en est le principe

¹⁸³ Harold Pinter, *Le scénario Proust. À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 205-207.

et qu'eux-mêmes semblent passer, dans ces minutes si inquiétantes et si belles, par toutes les affres de la mort. À cette heure-là nous sommes tous comme le philosophe de Rembrandt¹⁸⁴.

Le style de l'écrivain, son alliance de mots, se comprend ainsi dans un rapport analogique avec l'art de la lumière chez Rembrandt, un Rembrandt adapté par Proust lui-même. L'unité des sensations, c'est-à-dire l'adoration perpétuelle, est à l'image des illusions d'optique, comme si les ombres, les couleurs et les reflets prenaient conscience d'eux-mêmes. Un ordre nouveau apparaît pourtant de ce désordre métaphorique où une fenêtre peut devenir un four et une chambre se réinventer en église ou en crypte. Or, c'est bien la lumière (comme celle du peintre, de la lanterne magique ou de l'esprit) qui transforme les objets et les êtres en autant de signes et de sensations à interpréter. C'est d'ailleurs ce que fait le narrateur lorsqu'il entreprend de déchiffrer les signes du temps à venir dans le temps en inertie de la tradition aristocratique, c'est-à-dire lorsque les invités du « Bal de têtes » – d'Argencourt et le prince de Guermantes en premier lieu – baignent comme des poupées dans la couleur immatérielle des années où s'entremêlent les différents fils d'un temps qui s'extériorise. Le narrateur se fait alors chaman et crée une série de jeux d'images et de constructions formelles praticables à des fins métaphysiques, dans cet espace d'activité qu'est le roman conçu comme temps incorporé. Et c'est bien cette éthique qui sera reprise par Losey et Pinter, à savoir la mise en rapport de séries d'images concomitantes afin de les aligner sur l'objectif suprême, soit la conquête artistique de l'existence métaphysique ou éternelle. On fait de l'art parce qu'on est éternel, et on est éternel parce qu'on fait de l'art, et c'est d'ailleurs pourquoi Proust s'empresse de nuancer la finalité de la mort de Bergotte allant jusqu'à dire qu'il n'y aurait rien d'invraisemblable dans la résurrection du romancier. Immanence de l'éternité à l'invention artistique et immanence de l'art à l'éternité ou à la splendeur du temps.

Le narrateur – ce que montrent encore Losey et Pinter par leur montage « ontologique » autour du jaune de Vermeer – fonde son activité sur le paradoxe constitutif de l'existence éthique, le passage de l'image au concept et du concept à l'image, ou l'éternité des séries d'images nouvelles à la nouveauté des séries d'images de l'éternel. La

¹⁸⁴ Marcel Proust, « Chardin et Rembrandt » [1895], dans *Essais et articles, Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 380-381. Sur l'importance de ce texte dans l'œuvre de Proust, voir Jean-Marc Quaranta, *Le génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche*, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches Proustiennes », 2011, 348 p.

scène du « Bal de têtes », longuement développée par Losey et Pinter (comme plus tard par Ruiz), à l'instar du bal viscontien du *Guépard*, déploie une intuition remarquable. Le héros-narrateur et le prince de Salina y performant à la fois comme décanteurs désabusés des idioties de l'aristocratie déboulonnée, et comme propulseurs les plus actifs et les plus extrêmes des images de nouveauté qui assaillent la sclérose traditionnelle. Losey et Pinter, à la suite de Proust et de Visconti, se font maîtres d'une ontologie de la puissance des arts. Ils nous empêchent d'abstraire le contenu de la forme et vice versa. On ne peut parler de leurs images qu'en essayant de tracer ou esquisser la force immanente des mouvements de leur art. En somme, lorsque l'adaptation cinématographique est envisagée comme art de *production d'intensités*, il devient impossible de viser autre chose que de mieux penser, chaque problème devenant un défi de penser. C'est en cela que la métaphysique de l'adaptation cinématographique se confond avec celle des signes temporels que tente d'ériger le narrateur de la *Recherche*.

*

En voulant adapter l'ensemble de la *Recherche*, Companéez se place volontairement sur le même terrain de jeu conceptuel que Visconti, d'Amico, Losey et Pinter, reprenant cette théorie proustienne selon laquelle certains événements sont trop vastes pour seulement tenir dans le moment où ils ont lieu, débordant ainsi vers le passé (la réminiscence) et vers le futur (la prémonition). Un *inconscient temporel* prend ainsi forme. Or, la différence plus que majeure entre Companéez et ses illustres prédécesseurs est bien sûr que leur entreprise est restée au stade de scénario, soulignant par là une importante différence de degré. Différence de degré, et non pas de nature, puisque, comme nous l'avons également mentionné plus haut, il est possible de lire le scénario de Visconti à partir des autres œuvres de son cinéma dans une mise en relief des phrases types, par exemple celle qui concerne la nature à la fois pure et impure du cinéma, la réalité de l'art et l'art de la réalité, la grande forme opératique et la reproduction technique. Le scénario de Losey et Pinter, par la précision de son découpage, donne une image sémantique très chargée du parti pris d'adaptation que les deux auteurs ont choisi. Il n'y a donc pas de contresens à lire le film de

Companééz au même titre que l'on peut imaginer la gare viscontienne ou le petit pan de mur jaune de Losey et Pinter.

Il serait même possible d'inventer de nouvelles formes de chronologie et ainsi inverser le rapport entre ces trois adaptations, par exemple en insistant sur la réplique de Visconti à l'égard du film de Companééz. En effet, le film de cette dernière, contrairement aux autres adaptations que nous avons étudiées jusqu'à maintenant (le *Temps retrouvé* de Ruiz sera – presque – une exception) est le seul à avoir recours à la voix *off* pour narrer l'ensemble du récit qui sera mis en images, alors que le scénario de Losey et Pinter ne propose que quelques murmures, sans compter que le scénario de Visconti prône une simplicité volontaire pour le moins étonnante, refusant d'emblée tout recours « littéraire » (l'utilisation de la voix *off* dans le cinéma industriel, voire dans le cinéma dit « d'art et d'essai », est somme toute encore reçue aujourd'hui comme un dispositif littéraire), préférant la traduction d'un sentiment, ce qui en soi est abstrait, plutôt qu'une transcription événementielle de l'action racontée. À moins que Companééz (toujours dans cette herméneutique de l'inversion de la temporalité ordinaire, ce qui nous permet de voir, pour un instant, les choses autrement) en anticipant les futures adaptations de la *Recherche*, ait décidé de construire la cathédrale la plus haute possible en adaptant presque tous les moments clés du roman – seuls ceux du *Côté de chez Swann* seront rapportés en flash-back ou, pour la réminiscence de la madeleine, comme ouverture du deuxième épisode (il ne faut pas oublier que l'adaptation de Companééz est un téléfilm), avant le générique de début –, saturant d'autant plus l'image en lui collant une narration continue aux effets pratiques multiples et divers, donnant aussi bien l'impression de faire progresser l'action que de faire plonger le téléspectateur à même l'œuvre de Proust, la narration en voix *off* renvoyant à celle du roman.

Un moment précis de la *Recherche*, à savoir le « Bal de têtes » du *Temps retrouvé*, pourtant l'une des séquences romanesques la moins exploitée dans son film (excepté, on l'a dit, le *Côté de chez Swann*) paraît indiquer le mode de lecture adéquat pour lire et comprendre son adaptation. Voici donc quelques passages cruciaux de cette scène, que l'on commentera ensuite, pour en relever les phrases types et les concordances :

À ce moment-là, l'idée que telle personne dont j'avais fait la connaissance dans le monde était cousine de Mme de Guermantes, c'est-à-dire d'un personnage de lanterne magique [...]. (IV, 462)

Et si, après tant d'années écoulées et de temps perdu, je sentais cette influence capitale de l'acte interne jusque dans les relations internationales, tout au commencement de ma vie ne m'en étais-je pas douté quand je lisais dans le jardin de Combray un de ces romans de Bergotte que, même aujourd'hui, si j'en ai feuilleté quelques pages oubliées où je vois les ruses d'un méchant, je ne repose qu'après m'être assuré, en passant cent pages, que vers la fin ce même méchant est dûment humilié et vit assez pour apprendre que ses ténébreux projets ont échoué ? Car je ne me rappelais plus bien ce qui était arrivé à ces personnages, ce qui ne les différenciait d'ailleurs pas des personnes qui se trouvaient cet après-midi chez Mme de Guermantes et dont, pour plusieurs au moins, la vie passée était aussi vague pour moi que si je l'eusse lue dans un roman à demi oublié. (IV, 492-493)

Non seulement, au lieu de sa barbe à peine poivre et sel, il [= M. d'Argencourt] s'était affublé d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur, mais encore (tant de petits changements matériels peuvent rapetisser, élargir un personnage, et bien plus, changer son caractère apparent, sa personnalité) c'était un vieux mendiant qui n'inspirait plus aucun respect qu'était devenu cet homme dont la solennité, la raideur empesée étaient encore présentes à mon souvenir et qui donnait à son personnage de vieux gâteaux une telle vérité, que ses membres tremblotaient, que les traits détendus de sa figure, habituellement hautaine, ne cessaient de sourire avec une niaise béatitude. Poussé à ce degré, l'art du déguisement devient quelque chose de plus, une transformation complète de la personnalité. (IV, 500)

Et la diversité des points de ma vie par où avait passé le fil de celle de chacun de ces personnages avait fini par mêler ceux qui semblaient le plus éloignés, comme si la vie ne possédait qu'un nombre limité de fils pour exécuter les dessins les plus différents. (IV, 550)

On le voit bien, les connaissances ou les proches que le narrateur retrouve – comme on retrouve le temps – lors de cette matinée sont d'abord et avant tout pour lui des *personnages*. Du même coup, ils sont à la fois plongés dans un passé à l'apparence immémoriale (la jeunesse du narrateur) et sujets d'un avenir qui s'affirme de plus en plus comme certain (celui du roman à venir). Et c'est bien parce qu'il vient de vivre la série de réminiscences qui comprend les pavés, la cuiller, la serviette et le livre *François le champi*, qu'il peut considérer les invités de cette matinée mondaine, aussi bien dans leurs superbes que dans leurs ridicules, comme des personnages de roman. Les invités sont le pastiche d'eux-mêmes. Ils sont leur propre palimpseste où, entre les deux écritures, tant de jours sont venus se placer dans le temps. Mais du même coup, si les invités de la matinée sont pour le narrateur des personnages, plus encore des personnages de romans, c'est précisément parce que le livre dont il commence à entrevoir la possibilité de rédiger est bel et bien déjà écrit. Les personnages proustiens sont pour le moins bigarrés, pris à la fois dans ce qu'on pourrait appeler le présent de l'action (un homme au début de la cinquantaine retourne à Paris à l'occasion d'un événement mondain où il est invité) et dans celui de la narration graphique, de la mise en images littéraires de cette même action, et finalement

dans celui de l'écriture qui effectue le montage entre les sensations (présent de la narration) et les souvenirs (présent de l'action). Or, chez Proust, ces trois présents (action, narration-mise en images, écriture-montage) coexistent dans un désordre parfait, à savoir l'unité proustienne dans ce qu'elle a de plus novateur. C'est pourquoi filmer un personnage de la *Recherche* au cœur d'une action à la fois vécue dans la fiction et fictive par rapport à cette même fiction – ce qu'on peut appeler une *fiction incorporée* – relève d'un dispositif particulier qui remodelise en tout point l'économie de la mise en scène cinématographique, surtout si la narration du roman, étant elle-même un mélange et un pastiche de ces trois niveaux diégétiques, double les images. Pour le dire autrement, la narration chez Proust n'est pas à proprement parler dissociable de l'action, puisque, comme le dit Ruiz, le récit se fait tableau et le tableau est en soi un récit. Au cinéma, à savoir dans l'adaptation de Companéez, l'image est d'emblée le mélange des trois présents dont nous avons fait mention, en cela que c'est une mise en scène cadrée, montée, qui effectue des coupes spatiales et temporelles. Elle est elle-même une « image-commentaire », un discours cinématographique sur le texte romanesque. Cela dit, la narration qui coexiste avec cette image n'est pas moins romanesque, puisqu'elle reprend mot pour mot le texte de Proust, selon la séquence qui est en jeu. On voit ainsi Marcel qui observe, par exemple, Albertine et ses amies devant le Grand Hôtel de Balbec, on entend la narration du roman ce qui donne l'impression que la voix est ajoutée aux images, mais il n'en est rien puisque dans la même séquence on peut entendre les pensées de Marcel et ensuite, dans le même plan, le voir – et l'entendre – dire quelque chose à Albertine ou à Andrée. Plus encore, toutes les scènes du film présentent un tel mélange, confondant la narration avec l'action, le commentaire et le récit, comme si la *Recherche* nous était montrée – on pourrait dire *montée* – non pas une, mais deux fois.

« C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité. Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation. Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage¹⁸⁵ », dit non pas Companéez mais, dans une pensée analogue, Resnais, à propos de *Marienbad*. L'adaptation de Companéez se comprend

¹⁸⁵ André S. Labarthe et Jacques Rivette, « Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet », dans *Cahiers du cinéma*, n° 123, 1961, p. 4.

comme un pastiche à la énième puissance qui serait, dès son premier photogramme, conscient d'être un pastiche, la fiction d'une fiction, ce qui explique également le rapport singulier qui se crée entre la narration (le texte de Proust, en ce qu'il est lui-même à la fois une action, une narration et une écriture) et les images (mise en scène de ces images, mais en ce qu'elles coexistent avec le texte, qu'elles illustrent la narration aussi bien qu'elles l'engendrent). *La narration est dans l'image autant que l'image est dans la narration*, ce qui permet de penser Proust par les moyens du dispositif filmique tout en révélant les virtualités cinématographiques de son texte. C'est ainsi que l'adaptation de Companéez débute par son propre « Bal de têtes », mêlant le vrai et le faux, l'espace et le temps, dans un amalgame de plusieurs pointes temporelles, divers présents. Le premier nous montre ainsi Marcel ou, plutôt, l'acteur jouant Marcel (Micha Lescot), devant un miroir, que l'on ne voit pas d'entrée de jeu, si bien que le fond de l'image, d'un bleu gris, peut aussi bien représenter le ciel ou la mer, voire les deux, selon la logique picturale d'Elstir. Un zoom arrière, alors que débute également le générique, nous fait prendre conscience du miroir. Plus encore, que nous sommes dans la loge du comédien, tandis qu'un technicien lui enlève sa fausse moustache, alors que ce devrait plutôt être l'inverse, étant donné que le film n'est pas en train de se terminer, mais de commencer. Nous sommes ensuite dans un sombre corridor aux murs rouges. Passent devant la caméra d'autres techniciens qui apportent les costumes du film à venir. Suit un long plan-séquence où l'on voit tous les personnages importants de la *Recherche* alors qu'ils essayent leurs costumes, souvent aidés par un membre de l'équipe de production. D'abord Dominique Blanc (Mme Verdurin) qui parle à une habilleuse, celle-ci se dirigera vers la gauche du cadre. La caméra, plutôt que de continuer à filmer l'actrice va suivre la technicienne, ce qui nous amène vers Didier Sandre alors qu'il se prépare à jouer Charlus, un téléphone intelligent à la main. Passe devant lui Valentine Verala (Oriane), la fille de la réalisatrice, qui se poste devant un miroir, alors qu'on entend en voix hors champ « il me manque une des Gilberte, où est la petite ? ». C'est ensuite Bernard Farcy (Basin) qui se positionne devant le même miroir. Catherine Samie (la grand-mère du narrateur) et Dominique Valadié (la mère) seront ensuite retrouvées par la caméra, scellant ainsi, comme par inadvertance, le lien entre les deux personnages. Dans un coin plus chaotique du décor se préparent Albertine et les autres jeunes filles en fleurs que l'on ne distingue pas très bien, compte tenu du mouvement dans

l'image et de la chorégraphie de la caméra. Après la fin de ce plan-séquence, tous les comédiens sont alors alignés devant un large miroir, en train de se maquiller, alors qu'apparaissent au générique les membres de l'équipe technique. On assiste ensuite à une discussion entre deux jeunes comédiennes, qui joueront respectivement la Gilberte de Combray et celle des Champs-Élysées. Elles tentent de savoir si leur personnage a aimé, ou non, Marcel. Un acteur jouant justement le Marcel-des-Champs-Élysées se joint à la conversation. Tous les acteurs-personnages sortent alors des coulisses et entrent dans une sorte d'antichambre de la création, à savoir un plateau de cinéma avec des projecteurs et des écrans verts. Ils se placent au centre de l'image et discutent, conversations dont nous n'entendons que des bribes. Marcel se détache peu à peu du groupe, le regarde en tournant la tête, sourit et sort du cadre par la gauche. Fin du plan, mais la musique, à laquelle s'ajoute le sifflement d'un train, continue. Dans le plan suivant, Marcel entre par la droite du cadre, dans la cabine du train. La caméra est à l'extérieur, à côté de sa mère, que Marcel viendra saluer avant son départ à Balbec avec sa grand-mère. Le raccord entre les deux scènes, qui n'appartiennent pourtant pas au même niveau diégétique, se fait en douceur, sans que la mise en scène souligne la coupure radicale que le spectateur devrait ressentir. On entend en voix *off*, comme pour donner suite à la conversation entre le jeune Marcel et les deux Gilberte : « J'étais arrivé à une presque complète indifférence à l'égard de Gilberte, quand deux ans plus tard je partis avec ma grand-mère pour Balbec » (II, 3), ce qui correspond à la première phrase de la section centrale des *Jeunes filles en fleurs* « Noms de pays : le pays ». Puis la mère dit à Marcel : « Eh bien, qu'est-ce que dirait l'église de Balbec si elle savait que c'est avec cet air malheureux qu'on s'apprête à aller la voir ? », ce à quoi la grand-mère répond, « Ma fille, je te vois comme Madame de Sévigné, une carte devant les yeux et suivant tous nos mouvements », et la mère de répondre par une autre citation de Sévigné. On voit donc que cette nouvelle adaptation s'ouvre, si ce n'est que pour son singulier « Bal de têtes », comme le scénario de Visconti, au départ pour Balbec, ce qui explique les deux utilisations des citations de Sévigné, attestant que Companéez propose à la fois un palimpseste de Proust et de Visconti. Le jeu intertextuel est au moins double, à l'image des comédiens du prologue, se jouant eux-mêmes en train de se préparer à interpréter les personnages de la *Recherche*. Le faux devient un levier pour soulever le vrai, au même titre que la fiction tend vers la métaphysique.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

Des deux « Bal de têtes » que l'on vient de présenter, posant le problème des trois présents incorporés dans le roman de Proust et peaufinés dans l'adaptation de Companéez par l'utilisation omniprésente de la voix *off* comme machine de guerre, certaines conclusions peuvent encore être tirées. Un des mérites de l'adaptation est en effet de souligner que les moments de la *Recherche* qui nous semblent « d'actualité », au sens où on croit y retrouver un présent narratif actuel, en tant que lecteur et aussi pour le narrateur qui reviendrait à la terre après des envols descriptifs infinis, sont des pointes temporelles servant de leviers de transmission pour les différentes couches temporelles que met en forme la méthode de la lanterne magique, comme nous avons déjà pu le souligner. Il s'agit de leviers au sens où, d'une part, leur aspect toujours un peu bizarre et comme de biais sur la réalité leur confère une forme d'ubiquité temporelle et, d'autre part, en ce qu'ils incarnent le lieu du déhanchement humoristique et ironique que Proust affectionne particulièrement, ce qui déclencha d'ailleurs l'envie chez Companéez de l'adapter. Cette relance de l'humour se fait d'ailleurs sentir à même les commentaires en voix *off* du narrateur (aussi bien dans le livre que dans le film) sur les propos directs d'un personnage dans une conversation déterminée, par exemple lorsque le narrateur propose une traduction comique et ironique des propos en apparence simplistes de Françoise ou des tantes à

Combray qui remercie Swann pour son vin comme des automates subtils. On ne sait plus où se situe le « présent » : le temps proustien – ce qu’a bien compris Companéez peu importe ce que l’on peut dire contre son téléfilm – est plus complexe qu’une simple suite de moments, ce pour quoi il est vain de se demander, lorsqu’on lit Proust, si tel passage est, ou non, la « réalité présente ». Ces pointes de présent indéterminé et indéterminable semblent être des leviers, justement parce que Proust y force la réalité, communément reçue comme concrète, à coup de métaphores humoristiques ou ironiques, ce qui fait de ces moments des outils de méthode réfléchissant le passé pur à même le présent banal, et ce, aussi bien au niveau de la narration, de la fiction, voire de l’expérience littéraire, qu’à celui de la forme d’expression ou de la méthode conceptuelle. En d’autres mots, lorsque le présent semble indiquer un retour à la réalité de la narration linéaire, Proust en profiterait pour forcer de l’intérieur des formes littéraires codifiées (dialogues) en y introduisant l’humour afin de donner des portes d’entrée au lecteur dans sa quête de soi ou de liberté, bref à l’expérience métaphysique du narrateur et éventuellement du lecteur, en ce qu’il devient, selon le vœu de Proust, le propre lecteur de lui-même. Ce levier narratif et méthodique s’inscrit alors dans la contagion de la fiction libératrice à même la banalité mécanique ; ce qui fait également qu’il est absurde de décrire le film de Companéez comme une succession de moments, puisque ce serait enlever tous ses droits à la puissance de la narration au cinéma, surtout en ce qu’elle décuple celle de Proust. C’est pour cette raison précise que Proust est réflexif, et que toutes ses adaptations au cinéma ont la possibilité de l’être davantage. C’est, chez lui, une créativité intrinsèque au temps – compris comme l’amalgame de plusieurs présents – qui se dégage des formes spatiales de l’habitude, l’être en soi de Combray qui sort d’une madeleine, ou un personnage des *Mille et une nuits* des poches sous les yeux de M. d’Argencourt. Les adaptations cinématographiques ont en quelque sorte le pouvoir de mettre l’accent sur les passages de la *Recherche* que les critiques considèrent maigres en idées esthétiques, à savoir les pointes de présent se situant entre deux envols descriptifs de la mémoire involontaire, et de s’en servir non pas comme de coutures à l’ensemble de l’expérience de la *Recherche*, mais plutôt comme opérateurs temporels aussi profonds que les réminiscences à proprement parler, ce qui a pour effet pratique de valider à même un récit les idées philosophiques de Proust sur le temps incorporé.

Cela consiste, en apparence, à faire le chemin inverse du narrateur : au lieu de chercher à comprendre comment atteindre la mémoire involontaire par la méthode, il s'agit d'utiliser la puissance de la fiction pour arriver à redonner la lumière aux couches soi-disant « moins profondes » de la mémoire volontaire. Plutôt que de procéder suivant des concepts abstraits pour en arriver à l'expérience singulière, il faut prendre place dans la fiction de l'expérience singulière et se diriger vers les structures conceptuelles de l'intelligence qui émanent directement de la singularité de l'expérience, ce qui paraît bien être la méthode adoptée par Companéez dans son film, créant par là l'unité de l'art volontaire intelligent et du temps involontaire dans l'œuvre de soi. Œuvre de soi, en effet, car la *Recherche* n'est pas seulement le trésor de Proust, c'est aussi la réflexion infinie des trésors singuliers que chacun peut être amené à découvrir en pratiquant la pensée romanesque proustienne, comme si le livre n'attendait que d'être adapté.

*

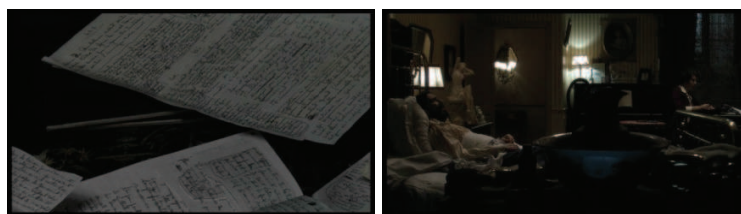
Ruiz

Quinze ans après *Un amour de Swann*, Ruiz réalisera la deuxième adaptation cinématographique de la *Recherche*. De prime abord, la démarche est radicalement différente, en ce que le cinéaste allemand s'est positionné dans un fragment narratif qui se situe chronologiquement avant l'histoire du narrateur et de sa recherche du temps perdu, alors que le film de Ruiz prend forme à même le dernier tome du roman, laissant le spectateur imaginer tout un hypotexte cinématographique dont le *Temps retrouvé* serait comme l'illumination ou la conversion vers la découverte esthétique de son personnage principal. L'image mouvante d'un cours d'eau qui ouvre le film pouvant ainsi signaler que le temps a passé depuis le film de Schlöndorff, plaçant les deux films *dans le même monde possible*, ce qui répond parfaitement au côté borgésien de Ruiz en cela que toute histoire est plurielle, c'est-à-dire qu'elle est au moins le double d'une autre histoire. *Le temps retrouvé* de Ruiz est à la fois le *palimpseste* de Proust et la *continuation* d'*Un amour de Swann*.

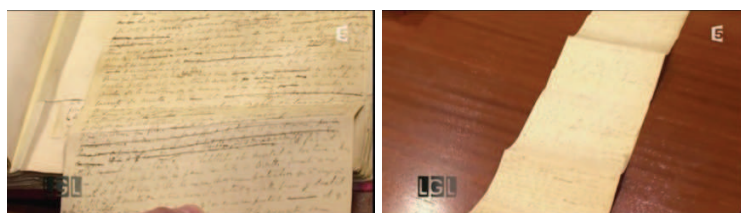
L'image du cours d'eau, dans une coupure à la fois subtile mais évidente, fait place aux feuilles manuscrites de la *Recherche*, le spectateur reconnaissant la façon

caractéristique qu'avait Proust de saturer sa page, de la diviser en plusieurs sections qui empiètent les unes sur les autres, du collage des « paperoles », à savoir des ajouts provenant d'une autre feuille. La page proustienne est à l'image d'une salle de montage, comme le souligne Ruiz, ce qui met à nouveau l'accent sur son double hypotexte. On entend une voix, qui sera celle de Marcel (l'italien Marcello Mazzarella, doublé par la voix du réalisateur et metteur en scène de théâtre Patrice Chereau, ce qui est en soi une manière toute cinématographique de souligner la pluralité de « je » qui caractérise le narrateur proustien). Puis, un bruit de crayon qui gratte le papier, des bruits de rature, et une main en train d'écrire qui apparaît tranquillement à l'écran. Cette main est toutefois celle de Céleste, la jeune servante non pas du narrateur mais de Proust, alors qu'on verra en effet la Françoise du roman dans quelques scènes ultérieures du film. Marcel, mais peut-être devrait-on dire Proust lui-même, est couché dans son lit. Il porte la barbe, comme dans le croquis que Man Ray a fait de Proust sur son lit de mort. La chambre est surchargée d'objets plongés dans la pénombre à cause d'un éclairage en trompe-l'œil. On remarque des statues de femmes, comme dans beaucoup de films de Ruiz, mais particulièrement dans cette adaptation de Proust. La caméra effectue un *travelling* vers la gauche avec, en avant-plan, Marcel couché sur son lit qui dicte et, en arrière-plan, Céleste qui écrit. Mais l'on remarque également que plusieurs objets (placés sur des rails nous apprendra Ruiz), dont le bureau de travail de Céleste, se déplacent en même temps que la caméra. Il y a donc un double *travelling* dans l'image, aussi bien des objets qui la composent que de l'image elle-même. Le film se donne d'emblée comme un tableau et comme un récit, l'image et l'« imagéité ». Or, ce que dicte Marcel n'est pas à proprement parler un passage de la *Recherche*. Le film de Ruiz sort aussitôt de ses gonds : il s'agit plutôt de corrections que Proust comptait apporter à la dactylographie de *La prisonnière*, par rapport à la mort de Bergotte. Plus encore, Ruiz a repris les phrases exactes que cite Tadié dans le dernier chapitre de sa biographie : « Et puis un jour tout est changé. Ce qui était détestable pour nous, qu'on nous avait toujours défendu, on nous le permet. “Mais par exemple, je ne pourrais pas prendre du champagne ? – Mais parfaitement, si cela vous est agréable.” On n'en croit pas ses oreilles. On fait venir les meilleures marques qu'on s'était le plus défendues, et c'est ce qui donne quelque chose d'un peu vil à cette incroyable frivolité des

mourants¹⁸⁶ ». La frontière est ainsi brisée entre la vie et l'œuvre ou, plutôt, entre la représentation de l'œuvre et son écriture, l'adaptation se faisant une relecture attentive d'un texte inachevé, au même titre que Proust passa les dernières nuits de sa vie à retravailler sur des passages déjà écrits. Le mouvement pour le moins baroque des meubles et des objets, en plus d'incarner d'entrée de jeu la « touche » Ruiz (qui reprend en effet ce procédé dans nombre de ses films), rappelant par ailleurs plusieurs scènes de *Providence*, indique que le film s'inscrit dans un régime onirique, ce pour quoi on ne peut finalement pas associer explicitement et sans paradoxe le personnage que l'on voit à l'écran avec Proust, à moins de défendre la thèse selon laquelle l'auteur de la *Recherche* dormait et écrivait dans une chambre où les meubles étaient en mouvement perpétuel, selon le rythme de ses phrases. Aussi, Ruiz indique le caractère hypertextuel de son film, d'abord par la présence de Céleste et de sa dévotion intertextuelle, mettant à l'écrit ce que dit le narrateur, comme Ruiz cinématographiant le texte de Proust. Le monde est ainsi vu comme un lieu d'illusion et d'interprétation, un kaléidoscope mêlant les biographèmes et la fiction, l'écriture et la relecture, le mouvement et le temps.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)



La grande librairie, « Émission spéciale Proust » (09/05/2012)

Les vraies paperoles de Proust, conservées à la Bibliothèque nationale de France

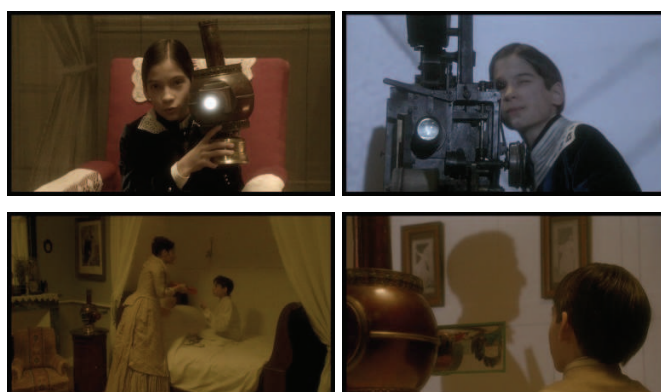
¹⁸⁶ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1996], p. 487.



Photographie de Proust sur son lit de mort, par Man Ray

Avant de la laisser sortir pour lui préparer du lait chaud, Marcel dit aussi à Céleste « Attendez... là... dans le bureau... ». Il pointe du doigt dans une direction, mais Céleste se dirige vers l'autre, où se trouve bel et bien un bureau, duquel la servante sort ce qu'on saura être un paquet de photographies, elle va également chercher une loupe, avant de donner le tout à Marcel, toujours sur son lit à la fois en train de créer et d'agoniser (accent qui n'est pas sans rappeler l'esthétique viscontienne de la beauté au sein de la décadence). La fin de cette séquence, lorsque Céleste donne les photographies et la loupe à Marcel, est d'ailleurs filmée à travers un grand miroir ovale, ajoutant un autre degré de réflexivité à cette scène d'ouverture, un autre niveau sémantique à une image qui était pourtant déjà bien chargée. La caméra se fait ensuite vision subjective de Marcel. Dans l'avant-plan de l'image il y a la loupe, et dans l'arrière-plan les photographies. L'écrivain, dans un mouvement analogue à celui où l'on change les plaques d'une lanterne magique, soumet les portraits des gens qu'il a connus au grossissement déformant du verre de la loupe. Mise en abyme de l'adaptation cinématographique qui souligne également le passage de la réalité vers la fiction, d'un monde vers un autre, à travers un changement de point de vue. C'est aussi une annonce de la structure même du film, la caméra de Ruiz étant davantage un *projecteur* analogue à ce que représente la lanterne magique dans l'univers proustien, qu'un *capteur* d'images, ce qui rappelle également les débuts du cinématographe – et particulièrement l'œuvre de Méliès – où l'appareil de prise de vue était le même que celui pour la projection du film. Ainsi, le jeune Marcel – le film présentant quatre moments, quatre phases dans la vie du narrateur : jeune à Combray, adolescent à Balbec, vie d'adulte pour tous les autres moments, excepté le Marcel barbu de la séquence d'ouverture qui fait ici et là quelques apparitions et converse avec ses autres « moi » – se promenant à travers les temporalités du roman qui se joue, s'enregistre et se passe sous nos yeux, a toujours avec lui une lanterne magique qui

projette quelque éclairage fantasmagorique sur les personnages du récit, comme dans un geste qui aurait pour but de prolonger l'atmosphère onirique propre au début du film, ce qui est au fond analogue au rapport qui unit l'ouverture de la *Recherche* avec la suite du roman. Marcel prend donc une à une les photographies, il les place sous le verre de sa loupe et d'une voix un peu tremblante dit le nom du personnage. C'est un singulier plan de travail en images, où la pensée vient du montage entre des individualités, ce qui pourrait d'ailleurs aussi bien être la définition du « Bal de têtes ». Plus encore, lors de cette séance de projection, on entend un montage sonore où s'entremêlent les voix des différents personnages évoqués par Marcel, donnant ainsi à la narration la même ubiquité que celle déjà accordée à l'image, à savoir que la voix se fait pure image sonore. Cette séquence d'ouverture représente du même coup l'empreinte de l'adaptation ruizienne : l'intuition de son film tiendra dans la métaphore de la lanterne magique comme image médiatrice de l'esthétique proustienne, dans le trop plein visuel qui envahit l'écran transformant l'image en quelque chose de lisible, un signe en mouvement que le spectateur doit interpréter à la fois pour lui-même et qu'il doit replacer dans ce système général qu'est le film dans son entièreté. Il y a ainsi des loupes temporelles à même le film, des continuums, que Ruiz déploie comme des cercles concentriques pour atteindre les autres parties du roman. C'est la littérarité cinématographique du film – prolongeant d'ailleurs celle du roman – donnant à voir le temps comme dimension, comme si la *Recherche* avait discrètement préparé son adaptation filmique.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

La passation du livre par la mère du jeune Marcel se fait sous le regard d'une lanterne magique. La vocation littéraire est indissociable du jeu avec les images.

« Aujourd'hui tous ces fils différents s'étaient réunis pour faire la trame, ici du ménage Saint-Loup, là du jeune ménage Cambremer, pour ne pas parler de Morel, et de tant d'autres dont la conjonction avait concouru à former une circonstance, qu'il me semblait que la circonstance était l'unité complète, et le personnage seulement une partie composante. Et ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait, je trouvasse dans des régions opposées de mes souvenirs, pour le compléter, un autre être » (IV, 550-551), dit le narrateur constatant la mystique des rencontres dont dépend cette vie pleinement vécue qu'est la littérature, la vie comme grand imagier, mais aussi comme grand monteur. Le roman proustien relève d'une forme bien spéciale de reconstitution mentale, d'une recreation de l'univers dans ce qu'il a de plus ouvert, une tentative pour trouver le point de vue idéal qui sera à même de traverser l'étendue en apparence infinie des mondes possibles, comme le narrateur le laisse entendre dans le passage suivant, rapprochant simultanément la pensée du roman de l'expérience d'une méthode et la méthode de l'expérience elle-même :

Jusqu'aux Elstir même que je voyais ici à une place qui était un signe de sa gloire, je pouvais ajouter les plus anciens souvenirs des Verdurin, les Cottard, la conversation dans le restaurant de Rivebelle, la matinée où j'avais connu Albertine, et tant d'autres. Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire) ; il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier. Comme un seau montant le long d'un treuil vient toucher la corde à diverses reprises et sur des côtés opposés, il n'y avait pas de personnage, presque pas même de choses ayant eu place dans ma vie, qui n'y eût joué tour à tour des rôles différents. (IV, 551)

C'est le spectacle total du roman qui est donné dans ce « Bal de têtes ». La salle à manger de l'hôtel Guermantes s'est transformée en antichambre de la création, ce qui correspond bien au souhait de Mme Verdurin – nouvelle princesse de Guermantes, ce que le narrateur découvre lors de cette matinée – d'ériger dans toutes ses demeures un temple de l'art. Cela relève donc à la fois d'un mouvement d'expansion (aller à la recherche de toutes les individualités des êtres en ce qu'elles s'éparpillent dans le temps) et d'unification conceptuelle (en faire la synthèse intellectuelle et la comparer avec d'autres découvertes analogues dans le monde de l'art et dans celui de la science). Le jeune narrateur se livrait déjà à une expérience similaire lorsqu'il rendait compte des splendeurs de l'été, de la joie de la lecture et de la lumière de sa chambre. « Cette obscure fraîcheur de ma chambre était

au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux ; et ainsi elle s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir), supportait pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité » (I, 82), lit-on, faisant ainsi de la cosmologie de Combray une expérience analogue à celle qui constitue au *Temps retrouvé* la découverte du roman à faire, mais dont le livre est déjà écrit. La vocation littéraire s'associe donc tout naturellement à la « ronde » de l'intuition, comme le démontrent parallèlement Proust et Ruiz : non pas une intuition qui ne se donne jamais que dans l'expérience du concept ou que par elle-même, mais plutôt à la fois dans les images et dans les concepts, un mouvement perpétuel d'aller-retour allant des concepts à l'image quasiment pure de l'intuition et de l'intuition créatrice aux images qui l'exposent. Le réveil du « je » métaphysique de l'ouverture de la *Recherche* ou encore l'ouverture du *Temps retrouvé* ruizien semblent correspondre à cette ronde, si on les rapproche de la lanterne magique et du spectacle de l'été à Combray. Les trois scènes forment un effet similaire à ce que va mettre en relief le « Bal de têtes » – qui représente en soi la lanterne magique comme art total –, aussi bien dans le roman que dans son adaptation, comme si la fiction romanesque venait prolonger l'intuition dans un torrent d'images de plus en plus intense, ce qui rappelle également le générique du *Temps retrouvé* où les noms voguent sur des flots montés en fondus enchaînés, alors que le film se termine sur un plan où la caméra monte vers le ciel pendant qu'elle filme une mer éternelle remplie du torrent riche de toutes les images de l'œuvre.

« Personne n'a vraiment lu Proust. Un effet très curieux d'amnésie intervient avec lui. Chaque fois que je lis *Le temps retrouvé* – j'ai dû le lire une vingtaine de fois – c'est un autre livre. C'est comme un livre de sable. [L]e livre, chaque fois qu'on le relit, change de perspective, parce qu'il n'a pas de perspective centrale. Les phrases sont incroyables : elles sont bien construites, mais elles n'ont pas de centre. Elles font jouer un effet onirique de déplacement d'intensité, la partie importante étant souvent placée à l'intérieur d'un élément

secondaire. Elles ont souvent un minimum de trois significations¹⁸⁷ ». De cette remarque du cinéaste, Maxime Scheinfeigel tira cette conclusion fort juste, à savoir que « Jorge Luis Borges inspire bien à Raoul Ruiz une méthodologie de l'aléatoire lui permettant de rendre compte d'un phénomène qui est au cœur de la construction romanesque de Marcel Proust : la mémoire involontaire. Cette mémoire est comme le vent, elle souffle où elle veut¹⁸⁸ », si bien, pourrions-nous ajouter, qu'une telle recreation du passé en fonction d'un présent toujours nouveau justifie la démarche d'adaptation de Ruiz qui se reconnaît aussi dans l'ajout de plusieurs séquences (allant de la série visuelle ou sonore à une scène entière) par rapport au roman d'origine, séquences qui ne viennent pourtant à proprement parler d'aucun moment de la *Recherche*. Le cinéma est alors conçu comme une méthode pour expérimenter le nouveau et ainsi mettre à l'épreuve la lecture en ce qu'elle a de plus créateur, la fiction comme expérience métaphysique, splendeur de l'expérience ou lumière de la vie. Cet inconscient de la lecture nous permet non seulement de recréer l'œuvre, mais de la poursuivre, de la hausser au rang de plan d'immanence où se superposent l'avant et l'après, le vrai et le faux. « Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre » (I, 83), pense le jeune narrateur à Combray, jouant sur une autre scène ce qui sera le propre de son expérience artistique future. Cet écran miroitant est un effet éminemment pratique de la lecture créatrice, permettant à la conscience de prendre de l'expansion, et par là de l'autonomie, ce qui dans le *Temps retrouvé* se traduit par des séquences nouvelles comme celle de l'enterrement de Saint-Loup, ou une petite scène dans laquelle Marcel prend le thé avec Gilberte et brise sa tasse. Plus encore, ces moments « digressifs » – Ruiz prend en effet le pari de résumer Proust en l'allongeant – servent également au cinéaste de vecteur d'ambiguïté, à l'image du rire inexplicable de Gilberte

¹⁸⁷ Stéphane Bouquet et Emmanuel Burdeau, « Dans le laboratoire de la *Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz », *art. cit.*, p. 46.

¹⁸⁸ Maxime Scheinfeigel, *Les âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 212.

lors de l'enterrement de son mari ou à celle de la réaction exagérée que provoque chez elle la tasse cassée par le narrateur.

En somme, chez Proust comme chez Ruiz, c'est le sujet de la lecture qui constitue celui du texte littéraire. Il s'agit d'une intertextualité subjective, doublée par le passage des images littéraires du monde vers la « littérisation » filmique du texte où se créent également des liens inconscients. Les éléments ajoutés dans le *Temps retrouvé* ruizien ne doivent donc pas se comprendre comme des digressions ou comme un hors-sujet. D'une part, comme a pu montrer Bayard dans une position pour le moins radicale, il n'existe pas de digression chez Proust, tout dans la *Recherche* arrive à « faire système », sans compter qu'elle n'existe pas davantage pour le critique, ce qui était déjà la théorie d'un Michel Charles. C'est d'ailleurs l'effet que donne le visionnement du *Temps retrouvé*, en ce que le film arrive à lier ces éléments qui ne se trouvent nulle part dans le roman avec ce qu'il y a de plus proustien dans la *Recherche*. D'autre part, parce que ce qui se donne pour une digression est en fait une rencontre, non seulement entre Proust et Ruiz, mais de Proust avec lui-même ou, du moins, avec une autre image de lui-même. Les « digressions » cinématographiques du *Temps retrouvé* sont alors des rencontres autoréflexives, point de jonction entre la lecture et l'écriture, la création et le palimpseste herméneutique, une rhétorique mobile qui circule librement dans le film. Il s'agit ainsi de la rencontre du sujet avec le texte, pouvant même inverser le rapport habituel entre ce qui est une digression et ce qui ne l'est pas, comme si le *Temps retrouvé* de Proust était en soi une digression herméneutique pour expliquer le curieux rire de Gilberte pendant l'enterrement de son mari ou lors du « Bal de têtes » tel que nous le présente Ruiz. Une explication plausible pour ce rire, dans la perspective où c'est le film de Ruiz qui serait l'œuvre majeure et le texte de Proust l'œuvre mineure, peut se trouver dans ce commentaire éclairant le curieux vieillissement de certains invités, à savoir qu'« [i]ls n'étaient pas des vieillards, mais des jeunes gens de dix-huit ans extrêmement fanés » (IV, 514), validant du même coup l'idée ruizienne selon laquelle le monde est un processus imaginaire et imaginant¹⁸⁹. Le rire de Gilberte ne représente pas cette théorie, il la seconde. C'est une autre lecture de soi que cette réminiscence – qui doit autant à Proust qu'à Ruiz – où le narrateur par la raideur d'une serviette recrée son passé à Balbec. Recréer et non pas se souvenir, c'est pourquoi Ruiz n'a

¹⁸⁹ À ce sujet, voir l'ouvrage de Richard Bégin *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, 146 p.

pas inclus dans son récit cette première scène impliquant le narrateur adolescent ce qui a pour effet, lorsqu'il développe cette réminiscence, que le narrateur vit cet événement pour la première fois. « Je m'essuyai la bouche avec la serviette qu'il [= un maître d'hôtel] m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux [...] ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel » (IV, 447), écrit Proust, soulignant que le choc entre un fragment présent et un fragment passé n'offre pas qu'une simple variante sur ce qui a déjà été, mais offre l'image et la sensation d'un nouveau présent, aussi pur que fantasmagorique. Pour adapter ce qu'il y a d'unique dans cette réminiscence, Ruiz n'utilise pas la voix *off*, mais opère un raccord thématique entre deux plans, le premier où Marcel adulte s'essuie la bouche, le second où Marcel adolescent effectue le même geste, précisément comme dans un rituel. Ce que le cinéaste met en scène, comme l'indique la suite de la séquence, n'est pourtant pas que l'image du passé, en cela que Marcel se dirige ensuite vers la fenêtre, avance sur le balcon et voit au beau milieu de la plage la statue d'une Vénus callipyge. Le souvenir pur consiste donc en boucle temporelle d'affects qui forment des séries parallèles et enchevêtrées qui reviennent dès que nous approfondissons notre expérience du temps. Dit autrement, le narrateur proustien comme le Marcel ruizien ramène de cette expérience privilégiée quelque chose de nouveau, ici cette statue, allégorie s'il en est une de la mémoire. La mise en relief des affects – deux sensations de la raideur d'une serviette – bouleverse ainsi l'économie de l'image à la fois dans son contenu et dans sa forme. Une adaptation de la *Recherche*, semble nous dire Ruiz, si elle veut être fidèle avec la recherche du temps perdu, doit relever d'une puissance d'auto-causation, que de la transduction cinématographique du roman naisse un autre livre. Un livre de sable, à l'image de cette mystérieuse statue sur la plage de Balbec.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Ce raccord entre deux serviettes est-il essentiellement « proustien », ou alors est-il tout simplement cinématographique ? Ruiz transforme l'hôtel de Balbec à la fois en édifice du souvenir et en laboratoire de mise en scène.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999) et *Mort à Venise* (Luchino Visconti, 1971)

« Le jour où le sculpteur Salvini mourut, il lui fut accordé, comme au reste des mortels, le temps de parcourir tous les lieux et les instants de sa vie sur terre. Le sculpteur refusa cette grâce : *Ma vie n'est qu'une succession d'aventures extraordinaires et leur rendre visite ne ferait que m'attrister davantage*, dit-il. *Je préfère me servir du temps que l'on m'a accordé pour parcourir ma dernière œuvre, Némésis divine, que tous connaissent mieux sous le nom de Triomphe de la Mort.* Ainsi fit-il. Peu de temps après, l'Ange de la Mort apparut pour lui annoncer que le temps de grâce était passé. *Il y a un paradoxe dans*

tout cela !, s'exclama Salvini : J'avais assez de temps pour visiter tous les instants de ma vie, qui dura 63 ans, et ce même temps n'a pas suffi pour parcourir une œuvre que j'ai faite en trois mois... Dans cette œuvre, il y a toute ta vie et la vie de tous les hommes, répondit l'Ange de la Mort. *Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité...* ». C'est sur cette fable métaphysique, narrée par une voix féminine – en somme, une pure invention du cinéaste –, que se termine *Le temps retrouvé* de Ruiz. Marcel, à l'âge adulte, est à Balbec, sur une terrasse. Il se promène tranquillement et regarde les clients de l'hôtel qui sont à table, avec pour fond musical la même musique pour piano que jouait Morel lors du « Bal de têtes » du film (autre invention du cinéaste, puisque, d'une part, Morel est violoniste et que, d'autre part, ce n'est pas lui qui performe au cours de ce concert donné lors de la matinée Guermantes). Marcel commande au serveur une coupe de champagne, avant de lui demander un « petit service », à savoir des « précisions » sur les manchettes du chemisier d'une jeune femme installée à table sur la terrasse, ce qui rappelle doublement la terrible frivolité des mourants dont parlait le Marcel moribond de la séquence onirique qui ouvrait le film. Dans ce long plan-séquence, viendront se placer, alors que Marcel adulte est à l'avant-plan, l'écrivain moribond et le jeune garçon, respectivement au milieu de l'image et en arrière-plan, à la séparation entre la plage et la mer, cette même plage où se trouvait plus tôt la Vénus, ou encore Saint-Loup à cheval lançant le cri de guerre des Guermantes alors que passait à côté de lui son cortège funèbre. En somme, rien de cela n'est dans la *Recherche*, mais on ne peut imaginer une fin plus proustienne : l'image est pleine de ce temps incorporé que découvre le narrateur lors des dernières pages de son roman, une communauté d'affects et d'individus qui devient immanente au narrateur lorsque celui-ci devient actif et opérationnel, à l'image de son roman, un instrument pour lire en soi-même, leçon que Ruiz n'a pas manqué de mettre en pratique dans ce qu'elle a de plus essentiel.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)



Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971)

Ruiz, tournant sur les mêmes lieux que Visconti pour Mort à Venise, termine son film sur un plan de mer. Visconti, pour sa part, avait ajouté un dernier plan : celui du compositeur décédé. Là où Visconti rend un hommage esthétique à la décadence, Ruiz permet à son personnage d'atteindre l'éternité comme forme d'art et comme dimension intrinsèque au temps.

*

« *Des impressions auxquelles fait face une impression* »

« Proust, c'est la religion de l'art : cela signifie que l'art a une fonction humaine, qu'il aide les gens à vivre. [...] Il y a ce double effet, qui m'aide beaucoup pour la préparation de mes projets futurs. Proust examine une chose, mais ce n'est pas la chose que l'on retient, c'est la manière de l'examiner. Là où on devrait s'attacher à la façon dont une personne en poignarde une autre, on se concentre sur un reflet de lumière sur le poignard, ce qui permet de dire des choses sur la lumière à cette époque. Indirectement, on touche à une approche plus juste de l'entourage social. Tous les problèmes que pose Proust sont, à mon avis, cinématographiques¹⁹⁰ », dit Ruiz à la fin de son entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion de son « adoption » – comme il le dit lui-même, reprenant d'ailleurs l'idée à

¹⁹⁰ Stéphane Bouquet et Emmanuel Burdeau, « Dans le laboratoire de la *Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz », *art. cit.*, p. 52.

Visconti – du *Temps retrouvé*. Que la *Recherche* soit un instrument optique pour lire en soi-même, c'est le point de départ pour toute adaptation (adoption, pastiche, réécriture, palimpseste, etc.) de l'œuvre. Il s'agit d'une condensation qui consiste en un déplacement d'intensités, à l'instar du rêve qui recrée la réalité. La *Recherche* est analogue à la « zone », reprise de Tarkovski, du *Sans soleil* de Chris Marker, un catalyseur d'intensités qui modifie les couleurs et les formes d'une image en mouvement, machine insolite (un ordinateur construit par Marker lui-même au début des années 1980) dans laquelle le cinéaste repasse de nombreux plans de son film-essai et ainsi les présente sous un jour nouveau. La société et le temps de Proust subissent une torsion semblable, ils se tournent sur eux-mêmes et se donnent ainsi à voir d'une façon différente, de la réfraction des rêveries couleurs du temps naît une vision directe de l'esprit par l'esprit.



Stalker (Andreï Tarkovski, 1979) et *Le temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

Deux « zones ».

« Pour rendre à Proust un hommage authentique, il nous faut regarder notre monde à nous avec ses yeux à lui, et non pas son monde à lui avec nos yeux à nous¹⁹¹ », dit Alain de Botton dans cette mise en pratique de l'éthique qu'a su incorporer le romancier dans sa

¹⁹¹ Alain de Botton, *Comment Proust peut changer votre vie*, traduit de l'anglais par Maryse Leynaud, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2010 [1997], p. 218.

Recherche, Comment Proust peut changer votre vie. Or, malgré tout l'intérêt d'un tel énoncé, l'écrivain et journaliste suisse ne présente qu'une face de la méthode. On le voit bien, si Proust nous permet de voir notre monde avec ses yeux, de réfracter notre lumière à travers son ouvrage, nous pouvons tout autant mettre en marche notre subjectivité et ainsi produire – précisément comme les adaptateurs de la *Recherche* – une version individualisée du roman, une traduction du livre en nous-mêmes qui devient ainsi une transduction. « L'expérience littéraire consiste en un jeu d'entre-impressions, au cours duquel textes et lecteurs s'individuent en un mouvement parallèle mettant en présence *des impressions auxquelles fait face une impression*¹⁹² », dit fort justement Citton dans un geste simondonnien d'*individuation*. Un tel ensemble de pratiques et d'expériences permet aussi de comprendre autrement la critique pour le moins radicale que Proust formule envers le cinéma, réduisant en quelque sorte les films au « déchet de l'expérience », à savoir une réalité soi-disant objective et identique pour chacun. En effet, un tel propos s'inscrit dans le sens commun. C'est la réaction du littéraire envers l'invention d'un art nouveau qui, à l'époque où Proust écrit ces lignes, était davantage perçu comme une attraction de foire ou au mieux une technique ayant peut-être quelque intérêt scientifique (ce que disait d'ailleurs Louis Lumière par rapport à son cinématographe). À l'inverse, à bien lire la *Recherche*, on en vient à considérer que l'expérience immanente de la méthode d'existence que pratique le narrateur – s'intéresser à la lumière de la lame du poignard et non pas à la raison du meurtre commis par cette arme – nous informe davantage sur les possibilités d'une écriture filmique à même les textes littéraires que les idées reçues sur le potentiel de ce nouveau médium. C'est au fond ce que laissait deviner Bourgeois en 1946, à savoir que Proust construit ses phrases en fonction d'un nouveau type d'images, des phrases qui n'ont plus de centre, qui ne sont plus vouées à représenter le réel. Phrases débarrassées des contraintes de la ressemblance. C'est une recreation essentiellement visuelle de l'univers, en ce que l'image ainsi comprise possède un pouvoir imagier infini, comme a pu le remarquer Benjamin (qui a d'ailleurs traduit la *Recherche* en allemand) avec la syntaxe de Proust, « ses phrases sans rivage [...] ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité¹⁹³ ». C'est en cela que Proust est en quelque sorte en avance sur son temps et que

¹⁹² Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 93. L'auteur souligne.

¹⁹³ Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, op. cit., p. 135.

l'image-cristal qu'est son œuvre peut préfigurer un certain cinéma de la modernité (l'image en mouvement selon Bourgeois ou l'image-temps selon Deleuze), en ce qu'il préconise un détournement de la ressemblance pour mieux la dépasser dans un surimpressionnisme, une cinématographie qui refuse la représentation directe du monde pour se faire commentaire sur le monde.

« Un cinéaste serait un “artiste” dès lors qu'il ne se contente pas de raconter une histoire dont le public puisse se faire une représentation dénotative aussi facilement et aussi immédiatement que possible, mais dès lors qu'il cherche à communiquer, à travers les choix qu'il fait entre diverses possibilités de cadrage et de montage, “une conception particulière” de la cinématographie¹⁹⁴ », une adaptation de la technique au profit d'une vision, pourrions-nous ajouter. En somme, Proust « défigure » le réel pour le retrouver grâce au montage des sensations et des souvenirs, aux trucages visuels d'un temps incorporé qui fait des invités de la matinée Guermantes des géants sur leurs échasses, des effets spéciaux permettant une coexistence intrinsèque des affects temporels où Albertine est à la fois morte et endormie, où le sommeil océanique de la jeune fille est à l'image des flots du roman. Il est alors possible, dans un jeu d'entre-impressions, de lire la *Recherche* comme un continuum d'images temporelles à la fois éternelles et toujours nouvelles. Perspectivisme intrinsèque d'une œuvre sans fin parce que circulaire, où il s'agit de réunir en une seule existence, une seule vision, la condition d'invention de nouveauté et l'éternité de la forme universelle du temps.

Le narrateur de la *Recherche*, baigné dans une mystérieuse pénombre, peut alors se comprendre comme étant *lui-même* une lanterne magique, ce dont il sera question au cours du prochain chapitre. L'objet technique individualisé, tel que rendu par la nouveauté de la phrase de Proust, se fait image médiatrice de la vision étrangement cinématographique des choses et des êtres qui prend forme dans la *Recherche*. « Proust propose énormément de choses en termes cinématographiques. Je continue à croire que, malgré les apparences, son œuvre est cinématographique¹⁹⁵ », disait Ruiz, le démontrant par ailleurs dans son film, sur lequel il faudra revenir. Les adaptations de la *Recherche* nous ont montré et pourront

¹⁹⁴ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, op. cit., p. 128.

¹⁹⁵ Stéphane Bouquet et Emmanuel Burdeau, « Dans le laboratoire de la *Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz », art. cit., p. 47.

encore nous démontrer le jeu d'entre-impressions qui se déploie entre l'œuvre de Proust et la matrice cinématographique en ce qu'elle a de plus essentiel. La singulière mécanique de la lanterne magique proustienne, accompagnée des autres objets techniques individualisés qui peuplent le texte, sera le pas suivant qu'il faudra franchir dans notre panorama filmique de la *Recherche* et de son image de la pensée.

PREMIÈRE INTERMISSION

Sur l'adaptation

La vérité est que la différence va différant, que le changement va changeant et qu'en se donnant ainsi pour but à eux-mêmes, le changement et la différence attestent leur caractère nécessaire et absolu.

— Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*

En espérant que le lecteur ne s'offusque pas de cette pratique sans doute inhabituelle, il nous paraît important, avant d'opérer le bond qualitatif qui nous mènera au second chapitre de notre parcours, de regarder à nouveau la thématique de l'adaptation cinématographique et littéraire. Toutefois, afin d'être cohérent avec le jeu des points de vue et des possibles que nous mettons en avant depuis l'ouverture de ce travail, il nous faudra réorienter la « fenêtre » de l'adaptation, et par là même juger de la nouvelle vision qui nous sera offerte. Positionnées à la suite de chacun de nos « plans-séquences », les trois « intermissions » qui rythment notre recherche seront l'occasion – que le lecteur, voire l'auteur, espérait peut-être secrètement – de se *reposer* de Proust (en espérant ensuite mieux y revenir).

Aussi, le changement de focale que nous souhaitons brièvement opérer répond-il à des exigences que nous avons jugées essentielles pour notre enquête et que nous croyons être en accord avec la méthode que nous tentons de former devant les yeux incorruptibles du lecteur. Il s'agit, dans un premier temps, de recadrer la problématique abordée dans chacun des plans-séquences, en opérant un jeu dans la perspective, plus ou moins important selon le cas. Dans un deuxième temps, étant donné que les problèmes qui nous intéressent dans notre recherche d'un Proust « cinéaste » sont des concepts pour le moins multiformes et mobiles – l'adaptation, l'image et le temps, pour ne pas les nommer –, et que nous ne prétendons certes pas avoir tout dit à leur sujet, il nous semble que l'arrivée d'un nouveau corpus à étudier encouragera à la fois une mise à l'épreuve des intuitions déjà formulées, ainsi qu'une poussée vers des horizons nouveaux et, espérons-le, inattendus. Nous ne savons pas exactement ce que nous cherchons ou, du moins, il est bien hardi de fixer dans l'éternité ce que nous serons en mesure de trouver comme résultats et comme conclusions – et loin de nous l'idée de vouloir le cacher. Nous ne sommes pas en route vers la grande

synthèse, mais plutôt vers le jardin d'Éden des tentatives, des possibilités et des variantes. Est-il vraiment utopique de penser que nos défauts peuvent devenir nos qualités ?

*

Une rêverie « parallaxique »

Au cours des pages qui suivront, nous serons donc simultanément à la recherche de nouvelles techniques, de nouveaux objets, de nouveaux modes pour *penser l'adaptation*, sa nature et sa dynamique. Comme on l'entend souvent, il y a bien une « littérature » sur le sujet, et pour cause : l'adaptation cinématographique des grands (et moins grands) textes romanesques, poétiques et théâtraux (sans oublier des projets à divers degrés de loufoquerie tels Eisenstein et son désir d'adapter *Le capital*, ou encore Astruc et son entreprise touchant au *Discours de la méthode*) est et a été un enjeu crucial pour l'histoire du septième art, du début du cinéma des premiers temps jusqu'à la fine pointe de la contemporanéité filmique. Plus encore, l'enjeu se transforme rapidement (et heureusement) en point de friction, alors que des discussions houleuses prennent place aussi bien dans les bureaux des producteurs que dans les corridors des universités. Mais il est bien possible que ce « trouble » de l'adaptation ne soit pas réductible à quelques effets secondaires, dommages collatéraux et mauvaise foi. Non, le trouble de l'adaptation est, nous semble-t-il, plus réel que la réalité « ordinaire » de l'adaptation. Pour le dire autrement, il ne faut pas chercher à résoudre les différents « problèmes » que pose l'adaptation cinématographique – on les connaît : problèmes de fidélité, de propriété, d'inspiration, c'est-à-dire d'infidélité, de vol et de plagiat – et espérer trouver un butin au-delà de ces enjeux, quelque trésor que nous pourrions ramener clopin-clopant à la maison. Non, la réalité de l'adaptation réside à *même* ces problèmes, dans leur enchevêtrement et dans leur mouvement.

Or, demanderont certains, devant cette multitude sans cesse renouvelée d'enjeux, de paradoxes et de litiges, comment y voir clair ? Faudrait-il choisir une fois pour toutes une seule et unique lorgnette et ne plus l'abandonner dans notre traversée du panorama des troubles de l'adaptation ? Pas du tout, soutiendra-t-on ici. À l'inverse, il nous paraît profitable de multiplier les « vues » afin de comprendre quelque chose à l'image dans sa

globalité, d'ajouter de l'obscurité ou du flou à une réalité encore trop ordonnée. Sans forcer à outrance l'analogie, un moment de la *Recherche* ressort pour imaginer notre propos (et il est fort à parier que nous aurons à le rencontrer plus tard sur notre route). Il s'agit d'une conversation entre le narrateur et Elstir, le premier étant dans l'atelier du second, lui faisant part de son état de « malade imaginaire » :

« On m'avait conseillé », lui dis-je en pensant à la conversation que nous avions eue avec Legrandin à Combray et sur laquelle j'étais content d'avoir son avis, « de ne pas aller en Bretagne, parce que c'était malsain pour un esprit déjà porté au rêve. – Mais non, me répondit-il, quand un esprit est porté au rêve, il ne faut pas l'en tenir écarté, le lui rationner. Tant que vous détournerez votre esprit de ses rêves, il ne les connaîtra pas ; vous serez le jouet de mille apparences parce que vous n'en aurez pas compris la nature. Si un peu de rêve est dangereux, ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve, mais plus de rêve, mais tout le rêve. Il importe qu'on connaisse entièrement ses rêves pour n'en plus souffrir ; il y a une certaine séparation du rêve et de la vie qu'il est si souvent utile de faire que je me demande si on ne devrait pas à tout hasard la pratiquer préventivement, comme certains chirurgiens prétendent qu'il faudrait, pour éviter la possibilité d'une appendicite future, enlever l'appendice chez tous les enfants ». (II, 199)

Ce n'est donc pas parce que l'adaptation cinématographique de textes littéraires est une vilaine question, collectionneuse de malentendus, qu'il faut la priver de sa nature même qui est justement d'amasser les problèmes afin de produire de nouveaux défis pour la pensée et, espérons-le, des discours originaux sur le cinéma et son esthétique. Pour reprendre une belle idée du récent ouvrage *L'adaptation littéraire au cinéma*, ce n'est pas seulement, comme le suppose Francis Vanoye, le « texte source » qui est « un tremplin à la rêverie des cinéastes¹⁹⁶ » (quoiqu'il ait bien entendu raison sur ce point), mais c'est aussi l'adaptation – en tant que mode d'existence du cinématographique – elle-même qui est une usine à rêves, en ce que les différents problèmes qui la constituent sont comme autant d'incitations à la rêverie intellectuelle et poétique, avec l'espoir sans doute vain, mais somme toute bien réel, de les résoudre. Ce qu'il faut faire, c'est *mettre en jeu*, selon tous les sens de l'expression, un imaginaire de la rêverie, avec ses divers modes d'appropriation du réel et des manières par lesquelles il se laisse prendre.

L'autre idée souvent reprise lorsqu'il est question d'adaptation cinématographique est celle de « système » : système entre le roman adapté et l'adaptation cinématographique qui s'ensuit, système entre le romancier et le cinéaste, système entre deux modes d'« écriture », système entre deux visions du monde, etc. Mais pour atteindre le système le plus intéressant, il est peut-être nécessaire de faire un pas en arrière, pour ensuite en faire

¹⁹⁶ Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 9.

trois en avant : l'adaptation, avec ses « splendeurs » et ses « misères », est *en soi* et *pour soi* un système, une structure mais, et là nous paraît se trouver l'essentiel, une structure *ouverte*, à l'image du « tout » bergsonien de *L'évolution créatrice* (cf. la célèbre fiction du « verre d'eau sucrée » – image que le lecteur doit s'attendre à rencontrer à nouveau dans notre enquête). Et ce qui doit attirer notre regard dans une pareille structure ce n'est pas un nœud de totalisation ou de synthèse mais, à l'exact opposé, un nœud gordien, compris ici comme une forme de césure intérieure, centre de gravité où la structure s'altère. En d'autres mots, l'intérêt d'un système – de l'adaptation *en tant que système* – n'est pas son hermétisme, mais son *bâillement*. Non pas la clôture : son interstice. Il s'agit d'ailleurs de l'intérêt de ces adaptations bien spéciales que l'on pourrait définir par l'adjectif « limites » : ne se tenant pas au cœur du système mais en ses marges, elles récoltent « au-dehors » de nouveaux problèmes et de nouveaux enjeux, nourritures extravagantes qui, tout en satisfaisant l'appétit dévorant du système, lui donneront également une curieuse indigestion, aux effets que l'on souhaite purificateurs. Le mot de Godard, justement, n'est pas qu'un mot : « ce sont les marges qui tiennent la page ».

Arrêtons-nous un moment sur un exemple, avant de poursuivre notre exposé bifurquant à la recherche d'une impossible ligne droite. Soit un film tel *All the Vermeers in New York* (1990), du cinéaste d'avant-garde et artiste contemporain Jon Jost. Précisément, cette œuvre répond à un désir d'exploration des limites, d'abord celle qui sépare le cinéma narratif du cinéma expérimental, puis celle que l'on se représente habituellement entre les arts. Plus encore, la « limite » doit ici être entendue avec l'oreille, aussi fine que l'on puisse en trouver, d'un Bruno Latour : la limite ou la frontière n'est pas tant une fin ou une coupure qu'un espace de connexions où s'intensifient le trafic, les échanges et les dialogues¹⁹⁷. *All the Vermeers in New York*, sans pour autant mettre aux oubliettes de l'entendement la question de l'intrigue et des personnages, propose au spectateur une exploration conceptuelle des différentes manières par lesquelles le cinéma met en scène les autres arts et, dans le même temps, est mis en scène par eux. Peut-être y a-t-il une

¹⁹⁷ Cette idée parcourt toute l'œuvre – aussi prolifique que passionnante – de Latour, et particulièrement son dernier ouvrage qui, soit dit en passant, est certainement l'une des œuvres les plus ambitieuses et les plus originales des dernières années, voire des dernières décennies : Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, 498 p.

« coupure » qui sépare chacun des arts, mais, et là réside tout l'intérêt de l'entreprise, la coupure n'est pas synonyme d'une fin : elle se définit par sa valeur de *recommencement* et de *reprise*. La discontinuité entre les arts rend alors possible ce que l'on doit bien reconnaître comme étant une nouvelle forme de continuité. Pour utiliser encore (un peu trop) librement le vocabulaire et les images chères à l'écriture de Latour, le film permet de déduire une « scène diplomatique imaginaire » où siègeraient, en tant que mode d'expression et de pensée, le cinéma, la peinture, la musique, l'architecture et la littérature. Et c'est justement le pari du film que de faire tenir ensemble tous ces modes, toutes les valeurs particulières qui en découlent. La question du design qui est au centre du film (design du musée, des toiles de Vermeer dans le musée, design amoureux entre l'homme d'affaires américain travaillant à Wall Street et la jeune femme française souhaitant devenir actrice, design architectural des différents quartiers de New York, design sonore des diverses ambiances musicales volontairement discordantes et antinomiques, etc.) devient emblématique du « vivre-ensemble » caractéristique au pluralisme ontologique des modes. Toute l'énergie de Jost cinéaste semble alors être mise à *mesurer* la différence qu'il y a entre chacun des arts en tant que mode. L'exploration des limites correspond à une intensification des passages intermédiaires entre chacun de ces arts, ce qui revient à ériger l'instance énonciatrice du film non plus seulement en « Grand imagier » mais, aussi et surtout, en « Grand adaptateur ». On découvre ainsi, de façon certes inusitée, un certain « être pictural » du cinéma, ou encore un « être cinématographique » de la musique. Et, à la bonne heure, ce qu'on ne découvre pas, ce sont les traces d'une hiérarchie.

Qui plus est, contemporaine de cette adaptation par-delà les arts et les disciplines on en trouve une autre, tout aussi intéressante, et qui est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons choisi d'insister sur *All the Vermeers in New York*. En effet, dans ce film Jost expérimente également une insolite réécriture d'un passage de la *Recherche*, celui de la dernière sortie du vieil écrivain Bergotte, allant voir une exposition de tableaux hollandais, et plus particulièrement le « petit pan de mur jaune » de *La vue de Delft*, avant de rendre l'âme, devant ce même tableau (moment « clé » du roman proustien que nous avons déjà rencontré sur lequel nous n'avons évidemment pas dit notre dernier mot et écrit notre dernière ligne). Dans le film, cette « réécriture » est échelonnée en au moins deux temps.

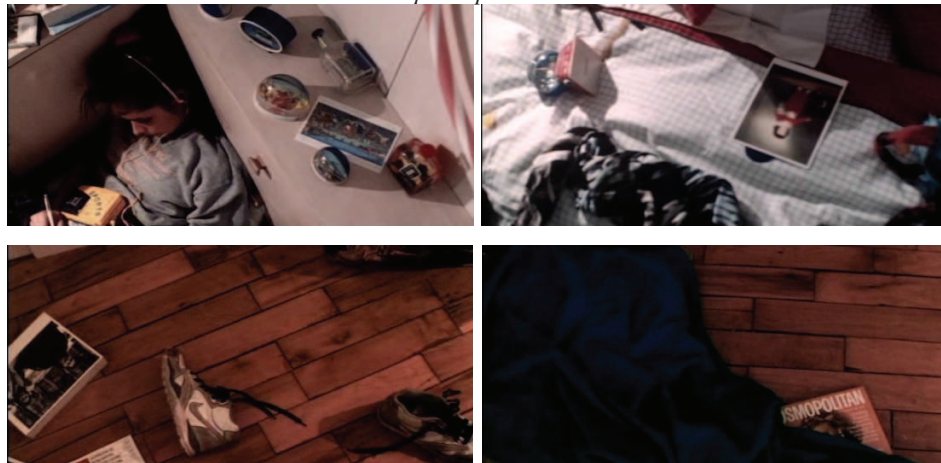
On trouve le premier à la suite du rendez-vous impromptu entre Mark (l'investisseur) et Anna (l'actrice). Il vient de lui expliquer la raison de sa hardiesse de l'autre jour : alors qu'ils étaient tous les deux en train d'admirer dans un musée une série de tableaux des maîtres flamands, leur attention s'arrête sur le *Portrait d'une jeune femme* de Vermeer ; Mark – trouvant que cette étrangère, dont il apprendra plus tard qu'elle se nomme Anna, ressemble comme deux madeleines à la jeune femme du portrait, qu'il affectionne depuis longtemps parce que la tranquillité et la simplicité qui l'habitent représentent les valeurs contraires à celles qu'il supporte tous les jours avec son stressant travail – lui glisse subtilement dans la main une feuille de papier où sont gribouillées les indications pour un rendez-vous futur. Cela dit, en rentrant chez elle avec son amie à la suite de ce temps passé avec Mark, Anna sort son édition de poche de *La prisonnière* et commence à lire le passage ci-haut mentionné. On remarquera qu'elle le lit à voix haute, comme si elle le lisait davantage pour les spectateurs que pour elle-même. Au plan suivant, la lecture du texte proustien continue, mais en voix *off*. La caméra surplombe maintenant l'appartement d'Anna et de ses deux colocataires. Les mouvements sont doux mais contrôlés, alors qu'ils paraissent imiter les lentes et longues contre-plongées tarkovskiennes¹⁹⁸ analogues à une forme de regard divin, comme l'a bien montré Chris Marker dans sa biographie intellectuelle *Une journée dans la vie d'Andreï Arsenevitch* (2000). Alors que le texte de Proust analyse dans le détail le tableau de Vermeer, la caméra de Jost fait de même avec l'appartement des jeunes filles, à la différence près que « la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune » fait place au jaune d'une radio portative et au blanc d'une paire de souliers de course. La survivance de la littérature dans le récit cinématographique indique une forme singulière d'altération : pour subsister, le texte de *La prisonnière* s'actualise – se différencie – sous les yeux du spectateur. Le texte proustien ne joue pas ici le rôle d'une transcendance ou d'une loi à laquelle *All the Vermeers in New York* se soumettrait bon gré mal gré. C'est plutôt le contraire qui a lieu : on assiste à une sorte de « désidéalisation » de la « matière » proustienne. Elle s'*altère* pour mieux *subsister* cinématographiquement.

¹⁹⁸ La fin de *Solaris*, la séquence de la cloche dans *Andreï Roublev*, la remontée du cours d'eau qui débouche sur le « stalker » effondré par terre et qui se recueille, dans le film éponyme.



All the Vermeers in New York (Jon Jost, 1990)

Début de la lecture qui se poursuivra en voix « off ».



All the Vermeers in New York (Jon Jost, 1990)

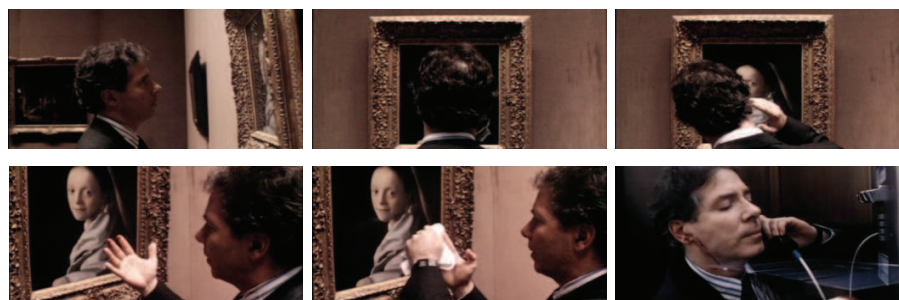
Suite de la lecture par Anna. Ces quatre photogrammes sont tirés du même travelling en plongée, qui va parcourir en aller-retour la chambre de la colocataire. Le plan est comme « bercé » par la lecture de La prisonnière. Les boules de vitres enfermant un paysage enneigé pointent-elles vers Citizen Kane ?

Le deuxième temps de la réécriture proustienne à laquelle s'applique Jost est encore plus précis que le premier. Ce n'est pas seulement un lieu actuel (l'appartement filmé) qui correspond à un lieu ancien (la ville peinte), mais un moment narratif précis. Et l'effet en est d'autant plus frappant qu'entre la séquence que nous allons maintenant décrire et celle que nous venons rapidement de voir, on ne trouve pas d'autres allusions faites à Proust ou à son œuvre. Par ailleurs, peut-être devrions-nous souligner la « légèreté » (dans le bon sens du mot, comme l'on parle de la légèreté propre au XVIII^e siècle) qui caractérise la scène analysée au sein du dernier paragraphe. D'abord, nous l'avons dit, mais on ne peut pas vraiment nous reprocher d'insister, le texte est lu en français et non pas accompagné de sous-titres. On le devine, cela ne facilite en rien la réception de ce morceau proustien. Ensuite, l'édition de *La prisonnière* que tient Anna est bien présente à l'écran, mais on la voit de loin et presque de biais. Il s'agit néanmoins d'une citation, donc d'intertextualité.

Toutefois, il faut bien admettre que la coprésence entre les deux « textes » – celui de Proust et celui de Jost, mais il ne faudrait pas oublier Vermeer ou, pour être plus précis, Vermeer « lu » par Proust et Vermeer « lu » par Proust lui-même « lu » par Jost – est à un cheveu d’être passé sous silence, étant à la fois hors de vue et « lost in translation ». *All the Vermeers in New York* n’est donc pas à proprement parler un film « sous le signe » de Proust, du moins il est bien loin de s’afficher comme tel. C’est de là que naît le sentiment d’étrangeté que provoque la séquence finale du film, celle qui doit maintenant nous intéresser.

Après avoir flirté quelque temps avec Mark, Anna prend la décision de retourner en France, retrouver un amoureux que le récit avait jusque-là tenu dans l’ombre. Son amie et colocataire Felicity, sur un coup de tête, décide de l’accompagner. Les deux jeunes femmes font leurs bagages, avant de partir pour attraper leur vol. Parallèlement, Mark, épuisé et confus après une dure journée au travail, se rend au musée regarder le *Portrait* de Vermeer et pense à Anna, qu’il devine s’éloigner de plus en plus de lui. Pourtant, en regardant le tableau, il rit comme s’il venait de comprendre quelque chose d’une déroutante simplicité qui lui avait toujours échappé. Il s’approche de plus en plus du tableau, si bien que son visage n’est plus qu’à quelques pouces de la jeune femme de Vermeer. Jost compose son image ainsi : Mark, de profil, se tient à gauche et le tableau, qu’on devine davantage qu’on ne le voit, à droite. Le cinéma et la peinture se trouvent « côte à côte », et sont « illuminés » par l’aura littéraire de Proust (du moins, pour quiconque a lu la *Recherche*, et tout le jeu de Jost repose sur cette association Proust-Vermeer). Puis la valeur de plan change : la caméra est placée derrière Mark qui regarde le tableau. Dans un effet volontairement « suresthétisé », Jost cadre la tête de son protagoniste, filmé de dos, par le cadre même du tableau du peintre hollandais. Le cinéma et la peinture ne sont donc plus seulement côte à côte, ils sont juxtaposés ou, ce qui nous paraît plus exact, ils *coexistent*. Soudainement, Mark est pris d’une douleur aiguë au côté de la tête, et du sang s’écoule de son oreille droite. Le temps passe et il va de mal en pis. Après avoir erré dans les salles du musée, il trouve dans l’entrée une cabine téléphonique et appelle Anna. Elle ne répond pas. Mark lui laisse alors un message plus ou moins cohérent, mais grâce auquel on devine qu’il vient de comprendre l’étendue de son amour pour la jeune fille, même s’il n’est pas en mesure de verbaliser la raison d’être d’une telle passion. Anna, qui venait tout juste de sortir de

l'appartement, dépose ses bagages, déverrouille la porte et court vers le répondeur, peut-être dans l'espoir d'un message important (étant superstitieuse, elle accorde une signification particulière au dernier appel avant un départ). Puis, elle se précipite vers un taxi qui l'amènera au musée, où Mark, avant de s'effondrer dans la cabine téléphonique, lui avait fait savoir qu'il se trouvait. Dans la salle des Vermeer, elle voit le manteau de Mark abandonné sur un banc. C'est l'indice d'une disparition. Anna poursuit ses recherches. Elle trouve finalement Mark dans la cabine téléphonique, une main ensanglantée contre la vitre, mort sans doute d'une hémorragie cérébrale. Et c'est là que l'on peut parler d'adaptation ou d'appropriation limite, puisque, alors que nous voyons toujours le corps inerte de Mark, nous entendons en voix *off* Anna réciter la suite du passage de *La prisonnière* qu'elle lisait dans la précédente scène que nous avons narrée, à savoir : « He was dead. Permanently dead ? Who shall say¹⁹⁹ ? ».



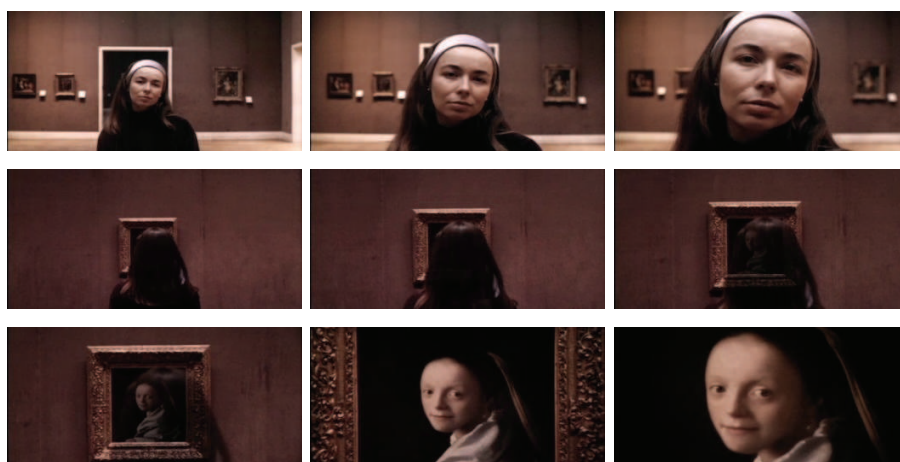
All the Vermeers in New York (Jon Jost, 1990)

Double mort de Mark et de Bergotte.

Mort ? Qui est mort ? Mark ? Tout semble l'indiquer. Bergotte ? Aussi, bien sûr, puisque c'est bien le texte de Proust qui nous est lu. D'accord, mais pourquoi est-il lu en anglais, et non plus en français comme tout à l'heure ? Pour tenter de répondre à ces questions ou, du moins, pour essayer de les développer, il est nécessaire de détailler la suite

¹⁹⁹ Et puis le passage continue avec ses phrases, que nous reproduisons en anglais pour respecter le choix de Jost : « Certainly, experiments in spiritualism offer us no more proof than the dogmas of religion that the soul survives death. All that we can say is that everything is arranged in this life as though we entered it carrying a burden of obligations contracted in a former life; there is no reason inherent in the conditions of life on this earth that can make us consider ourselves obliged to do good, to be kind and thoughtful, even to be polite, nor for an atheist artist to consider himself obliged to begin over again a score of times a piece of work the admiration aroused by which will matter little to his worm-eaten body, like the patch of yellow wall painted with so much skill and refinement by an artist destined to be for ever unknown and barely identified under the name Vermeer ».

de cette scène, d'autant plus qu'elle correspond à la fin du film. Alors que la lecture du texte se poursuit en voix *off*, la caméra s'approche de plus en plus du visage d'Anna (de qui l'on entend la voix mais dont les lèvres sont pourtant bel et bien closes). Au plan suivant, reprenant le motif que nous avons pu voir au cours du précédent paragraphe, la caméra est maintenant derrière Anna qui, elle, est face au tableau, multipliant ce procédé de « cadre dans le cadre » (mais aussi d'un art « dans » un autre) que nous connaissons bien. Néanmoins, une différence notoire va peu à peu se confirmer : plus la caméra, filmant Anna de dos, s'approche, plus la tête de cette dernière devient « transparente » et laisse voir, en surimpression, celle de la jeune femme hollandaise. Le tableau de Vermeer s'actualise *en même temps* qu'Anna « entre » dans le portrait. Les deux jeunes femmes coexistent. Leur ressemblance s'incarne et se matérialise.



All the Vermeers in New York (Jon Jost, 1990)

Anna devient tableau.

D'une manière tout à fait maîtrisée, Jost présente dans cette « adaptation », qui a tout d'une actualisation, de la mort de Bergotte une sorte de fantasme proustien qui a pour rôle d'être un médiateur : entre la peinture et le cinéma, d'une part, entre la rêverie et l'appropriation, d'autre part. C'est bien la présence du texte de Proust dans *All the Vermeers in New York*, présence pourtant quasi inconsciente, qui permet une concordance entre tous les plans – aussi bien formels que narratifs – du récit. Anna actualise la jeune femme de Vermeer, au même titre que le film reprend la mort de Bergotte. Cette mort incertaine (« Mort à jamais ? Qui peut le dire ? », etc.) représente aussi une forte idée

esthétique, comprise elle aussi dans le film : celle, bien sûr, de la permanence de l'art. En outre, cela explique pourquoi une majeure partie du récit a lieu dans un musée, lieu par excellence de la survivance. Et l'on doit bien sûr dire la même chose par rapport à Proust. À travers la mort de Mark rappelant celle de l'écrivain Bergotte, c'est Proust qui en vient à revivre. Raconter une telle mort engendre la vie. *All the Vermeers in New York*, adaptation aussi « limite » qu'on puisse l'imaginer, est néanmoins une rêverie de la renaissance.

*

Pour reprendre quelques instants le fil de notre développement, avant de sauter à la seconde partie de cette intermission, on ne peut qu'espérer que cet exemple de *All the Vermeers in New York* – au-delà d'être un film « proustien », ce qui en soi ne comporte pas grand intérêt sinon les éclats d'une brillante tautologie (idée somme toute alléchante mais qui, si l'on y réfléchit pour la peine, a tout d'un trompe-l'œil conceptuel : sera proustien le film que l'on jugera ainsi, puisque nous décidons nous-mêmes du jeu et des règles du jeu...²⁰⁰) – montre la nature « parallaxique » de l'adaptation cinématographique.

Reprenons. Réfléchir et travailler sur l'adaptation cinématographique, cela demande en effet une « éthique » particulière : il faut à la fois déterminer le trouble, la méthode et le devoir. L'éthique de l'adaptation aurait donc ceci de lacanien : *il n'y a pas de grand Autre*. Et, dans le même ordre d'idées, qu'un film soit ou non « proustien » n'a que peu d'importance en soi, à moins que l'on s'intéresse aux statistiques et, plus encore, aux sondages biaisés. L'enquête doit se défaire de la fausse transcendance et ainsi retrouver des modes de véridiction propres à l'immanence. Comme Slavoj Žižek le montre avec brio dans l'un de ses ouvrages les plus importants, les philosophes et les astronomes du XVII^e

²⁰⁰ Note sur les films « proustiens »

L'important n'est pas, en déplaçant le point de vue, de « trouver » de nouveaux films proustiens et de s'en contenter, ce qui transformerait l'enquête en simple cueillette d'informations dépourvues de modes de véridiction adéquats. Peut-être faut-il plutôt se dire, fictivement bien sûr, que tous les films peuvent à un moment ou à un autre être proustiens (qu'ils posséderaient, ce qu'on ne peut que qualifier par une expression barbare, un « devenir proustien »), mais là n'est pas l'intérêt. Non, le travail commence lorsqu'on se demande, grâce à une méthode que l'on aura au préalable expérimentée : *quels films gagnent à être considérés comme proustiens, quels films supportent l'épreuve de l'empirisme propre à l'adaptation et à la parallaxe ?* Chaque nouveau film trouvé et testé positivement devrait du coup être en mesure, grâce à un diplomatique retour du balancier, de renouveler les problématiques à la fois esthétiques et philosophiques de l'adaptation – de l'adaptation non plus en tant que résultat, mais *comme démarche et comme geste*.

siècle avaient un nom pour un tel procédé, et nous tenterons à notre tour d'en tirer profit : ce procédé se nomme la *parallaxe*²⁰¹.

Sans entrer dans les détails et les technicités que nous ne maîtrisons sans doute pas complètement, on dira que la parallaxe se construit sur le paradoxe de l'inversion des rôles entre, d'un côté, le sujet et, de l'autre, l'objet : *le premier devient passif, et le second, actif*. Pour être plus précis, la parallaxe appelle un changement de point de vue – donc une position nouvelle de la part du sujet – qui, à son tour, provoque un changement de nature chez l'objet regardé. Regarder *autrement*, c'est, à la lettre, regarder *autre chose*. Un changement *ontologique* naît d'un changement *médiatique* – voilà peut-être une des rares « définitions », succinctes et à peu près cohérentes, de l'adaptation. En somme, il est question de retrouver, à même ce qui est regardé, la trace de ce qui regarde. Encore une fois, on retrouve – et Žižek le fait mieux que personne – une idée lacanienne, celle de la « tache aveugle » : nous sommes « inclus » dans la réalité, sous forme de tache aveugle, ce qui revient à accorder un statut réel à des entités irréprésentables aussi étranges que la *différence*, l'*écart* et l'*intervalle*. La « réalité » de l'œuvre adaptée est vue et comprise à travers cette différence.

Par exemple, dans le *Temps retrouvé* de Ruiz, le cinéaste nous confronte à une telle tache aveugle lors des moments où le jeune narrateur – présence diégétique peu probable puisque la scène se déroule autour du personnage devenu adulte – projette les images de sa lanterne magique sur les protagonistes ou sur les lieux de la scène. En plus de mettre l'accent sur l'omniprésence des objets techniques dans la *Recherche* (comme on le verra au cours de notre prochain plan-séquence), cette lanterne-caméra a aussi pour but de souligner la différence entre les deux « moutures » du *Temps retrouvé*, livre et film : *différence* qui, bien sûr, n'est rien d'autre que le *cinéma* lui-même. L'adaptation est donc parallaxique, car son dénominateur commun ou son syntagme premier est le changement médiatique *en soi*. Puis, tous les autres changements – ontologiques, esthétiques, narratifs, etc. – en découleront. Avant d'adapter un roman « pour un public », on l'adapte par et pour un média particulier. Ce média devient un nouveau point de vue sur l'œuvre elle-même et aussi sur le monde de l'œuvre, voire sur le monde tout court.

²⁰¹ Cf. Slavoj Žižek, *La parallaxe*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2008 [2004], 458 p.

Le défi de tout adaptateur est d'*investir et de rendre sensible l'intervalle dont le changement de point de vue est responsable*, ce que nous serions tenté d'exprimer par l'expression peu commune de « rêverie parallaxique ». L'intervalle ne doit pas être un lieu passif, mais, on l'aura deviné, *actif*. C'est encore une fois ce que montre une « adaptation » comme *All the Vermeers in New York*. L'idée de Jost semble bien être que, par rapport au romancier, la liberté du cinéaste se trouve dans l'écart. Nous l'avons dit plus haut, la mort de Mark devant le *Portrait d'une jeune femme* reprend celle de Bergotte devant *La vue de Delft*. Or, l'intérêt de cette reprise est bien sûr la différence et l'intervalle qu'elle crée entre le texte de Proust et le film de Jost. Le cinéaste, bien que son film n'insiste jamais réellement sur ce caractère proustien (ou, du moins, il serait bien difficile pour un spectateur « ordinaire », non « proustien », de remarquer une telle actualisation), est tout à fait conscient de ce défi lancé par l'écart parallaxique. En fait, de là s'explique sans doute la dimension expérimentale de *All the Vermeers in New York* : en « adaptant » la mort de Bergotte, et en se plaçant d'une façon ou d'une autre dans une filiation proustienne, le film reprend surtout le discours du romancier sur la correspondance entre les arts – il ne faut pas oublier que, Bergotte, devant le tableau de Vermeer, réfléchit simultanément sur la peinture et sur l'écriture, et va jusqu'à se dire qu'il aurait lui-même dû reprendre ou adapter le « petit pan de mur jaune » –, en y ajoutant une variante non négligeable. Pour être plus précis, il s'agit d'une *variante médiatique* : le cinéma, évidemment.

La « limite » de l'adaptation retrouve ici le sens que Latour donne à ce mot, c'est-à-dire celui d'un lieu d'échanges et de transferts. Ici, ce qui « passe » dans l'écart, ce qui arrive à continuer à travers un réseau de discontinuités, c'est toute la pensée esthétique et intermédiaire de Proust, les correspondances que son narrateur, avec aussi d'autres personnages comme Swann, Charlus, Elstir, la grand-mère, Bergotte bien sûr, établit entre les arts et les formes d'expression. Et peut-être avons-nous omis d'insister sur ce dernier point, qu'on risque d'autant plus d'oublier qu'il est directement sous nos yeux, à l'instar d'une certaine « lettre volée » : l'écart essentiel qu'offre l'adaptation comprise dans sa valeur parallaxique, c'est la rêverie propre au lecteur et au spectateur. Le temps d'une différence, d'un saut, il nous est permis de lire et de voir autrement, mais sans la présence du « grand Autre ». L'écart n'est jamais prédéterminé ou préexistant. En cela, il a tout d'une œuvre à faire.

*

Fictions

Il faut donc s'intéresser aux conditions de possibilité d'un savoir. Avec l'adaptation et l'écart parallaxique, l'objet n'est pas donné, mais *produit* : par un point de vue, ou par une série de points de vue. Aussi, nous ne cacherons pas au lecteur cette conviction que nous avons, à tort ou à raison : l'adaptation, c'est le savoir de la fiction. Plutôt, l'adaptation met l'accent sur la fiction *en tant que* mode de connaissance ou de véridiction. Bien sûr, cela ne veut pas dire que l'interprète (l'adaptateur, le critique, etc.) doive s'affairer à y trouver un « sens caché ». Non, si tâche de l'interprète il y a, elle consiste plutôt à produire des savoirs neufs. Dans le même temps, le savoir, ce n'est pas un secret ou la réponse à une énigme, puisque cela signifierait le retour du grand Autre et de sa fausse transcendance. Le savoir – du moins le savoir de la fiction ou la fiction comme savoir – est transformation, travail. Aussi, il va de soi que l'« objet » de cette connaissance n'est pas donné comme un meuble tout assemblé, et qu'il faut par conséquent le monter, l'assembler, le « designer », c'est ce que Pierre Macherey²⁰², dans un ouvrage qui n'a rien perdu de son audace, avait nommé, entre autres choses, « effort de transformation ».

Avant d'aller plus loin, deux choses doivent être reconnues et acceptées : d'une part, *la fiction crée du possible* (puis de ce possible naît le savoir, la transformation, etc.) et, d'autre part, *l'œuvre n'est pas préexistante* (elle n'est pas une « donnée de fait », son découpage n'est pas prédéterminé), sans pour autant que l'on pousse cette réflexion jusqu'à l'absurde en disant que les œuvres d'art n'existent pas et que tout est déconstruit. Au-delà de l'absorption ou de la modification de l'œuvre, il faut plutôt s'intéresser à son expérimentation. La diversité de l'œuvre d'art n'est pas seulement dans l'esprit, on doit aussi la trouver dans la lettre. *Un esprit autre donnera une lettre également nouvelle.*

Peut-être le lecteur s'interroge-t-il sur la nature et la raison des remarques précédentes. Aussi, il doit se souvenir que nous lui avons promis que nous allions nous

²⁰² Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, 332 p.

« reposer » de Proust, ce que nous n'avons fait qu'à moitié. La section qui suit devrait répondre à ces exigences. En effet, nous proposerons une brève analyse de deux romans, afin de faire ressortir – grâce au savoir détourné et transformateur de la fiction – ce que nous croyons être deux modèles pour l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Le lecteur devra partiellement nous excuser, puisque ce chemin que nous lui proposons de parcourir le temps de quelques pages sera accompagné ici et là par deux textes critiques de Proust, l'un du *Contre Sainte-Beuve* et l'autre des *Essais et articles*, qui, justement, portent sur les auteurs des deux romans que nous souhaitons étudier afin de faire ressortir à la fois la forme de savoir propre à la fiction et les deux modes d'adaptation qui viendront compléter la rêverie parallaxique des pages précédentes.

Nous croyons donc que, du point de vue de la production, il y aurait essentiellement deux types d'adaptation. Bien que nous respections au plus haut point le « désordre » fondamental du concept d'adaptation, il n'est pas pour autant interdit de tenter une expérimentation qui aurait pour but d'y apporter un ordre ou d'y instaurer un schème, ne serait-ce que de façon temporaire. Par là même, les deux fictions que nous étudierons, sans doute trop rapidement, représentent pour ainsi dire un « laboratoire » de l'adaptation : espace où toutes les expérimentations sont permises et où la seule vérité réside dans la multiplication des approches et des points de vue.

*

Balzac

La première « fiction de l'adaptation » que nous allons rencontrer n'est nulle autre que *Le père Goriot*, carrefour de la Comédie balzacienne. Des enjeux qui y prennent place, des complexités qui s'y déploient, des fables qui s'y orientent, on retiendra certaines figures clés par lesquelles Balzac a su proposer involontairement un modèle pour l'adaptation cinématographique, concept qu'il n'a évidemment pas connu : l'adaptation « réaliste », que l'on pourrait aussi nommer adaptation « littérale », « actuelle » ou « explicative ».

Ce modèle balzacien de l'adaptation a des conséquences et des origines à la fois narratives et formelles. C'est un thème que Proust avait bien remarqué, comme on peut le

voir dans ce court texte, jamais publié du vivant de l'auteur, qui a pour titre « Sainte-Beuve et Balzac ». Lisons-le attentivement, alors que Proust réagit par rapport au caractère de Mme de Mortsauf, du *Lys dans la vallée* : « Balzac sait qu'il doit peindre une figure de sainte. Mais il ne peut imaginer que, même aux yeux d'une sainte, la réussite sociale ne soit pas le but suprême²⁰³ ». Une telle « élévation », mot qu'emploie également Proust, n'est donc en rien spirituelle. Ici, tout est social, mondain. L'élévation balzacienne est une question de rythmes et de formes, afin de parcourir plusieurs séries. Et celui qui sait s'élever est celui qui sait s'adapter.

Partons de là. Le mode d'appropriation qui caractérise chacun des personnages « ambitieux » de Balzac – et, à l'image de l'auteur, ils le sont presque tous – correspond, à l'extérieur de la fiction, à une sorte de « philosophie » de l'adaptation. L'intérieur communique avec l'extérieur, au même titre que les vies d'un Rubempré ou d'un Rastignac (on y revient dans un instant) ne sont pas loin d'être des documents fictionnalisés des tribulations intimes de Balzac. D'un point de vue sans doute plus intéressant, les *ambitieux* balzaciens – mais reste à savoir ce qui signifie exactement chez Balzac « être ambitieux » – sont faits à l'image du projet de leur auteur, c'est-à-dire à l'image de la Comédie (avec ou sans italiques).

Dans *Goriot*, ce qui caractérise le jeune Rastignac, c'est ce que l'on pourrait nommer *l'obsession de la ligne droite* ; à l'inverse, le père qui donne son nom au roman ne cesse de papillonner, et l'on sait quel funeste destin Balzac lui réserve pour cela. Aussi, Rastignac est d'emblée présenté comme un « étudiant », venu de la province (comme le sera le personnage du prochain roman que nous étudierons), comme un jeune homme qui *sait s'adapter*. Adapter à quoi ? La réponse est à la fois simple et complexe : s'adapter à Paris. La Ville Lumière, dans la pensée balzacienne, est le double de la Comédie. Paris, c'est la Société par excellence, l'agrégat de tous les milieux, de toutes les situations. C'est là où toutes les actions sont possibles et où tous les coups sont permis. Alors, serait ambitieux celui qui souhaite s'adapter à la tyrannie parisienne. Certes, mais la fiction balzacienne de l'adaptation présente encore bien des subtilités.

²⁰³ Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », dans *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 264.

Par exemple, et la question est d'importance, entre les différentes adaptations, les diverses façons de s'adapter, comment faire pour repérer les plus ambitieuses ? On trouve ici le *topos* balzacien de *l'explication*, en ce sens que Balzac, plus que tout autre auteur peut-être, a su transformer ce verbe en véritable *idée*. Regardons alors comment le romancier décrit le personnage, à la fois capital et secondaire, de Mme Vauquer, maîtresse de la pension qui abrite tous les personnages du *Père Goriot*, dont les plus importants sont le père lui-même, Rastignac et Vautrin. Sur « la mère Vauquer », Balzac écrit donc : « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne²⁰⁴ ». Dans sa version « comédique », c'est-à-dire balzacienne, l'adaptation se comprend donc *en tant qu'explication*. Mme Vauquer et sa pension, la pension et Paris, Paris et la Comédie. Bien sûr, d'autres séries explicatives sont possibles. Tout dépend du point de départ de la chaîne. Pour utiliser une image parmi tant d'autres (et certainement moins juste que celles choisies par Balzac²⁰⁵), on a droit à un ensemble de poupées russes : Vauquer *explique* la maison, la maison *explique* Paris, Paris *explique* la Comédie. Évidemment, Paris « vaut plus » que la pension, et celle-ci « plus » que Mme Vauquer. Mais Balzac a bien dit qu'il souhaitait *concurrer* l'état civil – encore une forme d'explication –, non pas le *remplacer*, au même titre qu'un daguerréotype (pour reprendre une autre image balzacienne, que l'on trouve dans la préface des *Splendeurs et misères des courtisanes*) ne sera jamais confondu avec la personne qui s'y trouve représentée. « Daguerreotyper la Société », ce n'est pas encore, sauf erreur, causer l'anarchie et le chaos.

Allons un peu plus loin, et rendons à Balzac ce qui lui revient. Le fait d'adapter et d'expliquer, bien qu'il ne puisse pas remplacer (Paris ne serait pas disparu si Balzac avait pu mener à terme sa Comédie), peut malgré tout « modifier ». Paris, après Balzac, *pour qui* a lu Balzac, n'est pas *exactement* la même ville que pour celui qui ne l'a pas lu, voire qui ne le connaîtrait pas. Or, qu'est-ce qui change dans le monde balzacien, à l'intérieur de ses romans ? La réponse est simple : ce sont les situations. Et qu'est-ce qui fait changer les situations ? D'une part, les « lignes de force » (expression que le lecteur nous permettra d'emprunter à Deleuze dans *L'image-mouvement*) et, d'autre part, les actions. Là est

²⁰⁴ Honoré de Balzac, *Le père Goriot* [1835], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 49.

²⁰⁵ Sur l'utilisation des images chez Balzac, et son rapport avec le cinéma, on encourage le lecteur à consulter l'ouvrage d'Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990, 204 p.

d'ailleurs le « réalisme » de la Comédie : ce qui enclenche les lignes de forces qui, elles-mêmes, vont rendre possibles les actions les plus vives, c'est bien *la réalité du milieu et des situations propres au milieu*. Qu'on ne s'y trompe pas, les Scènes balzaciennes sont bel et bien des milieux : milieux « privés », « politiques », « militaires », etc., et c'est la même chose pour les Études, qu'elles soient « analytiques », « philosophiques » ou autres.

La Situation par excellence, c'est évidemment la Société, le « Tout ». N'est-ce pas là une des paroles célèbres de Vautrin : « Je suis Tout » ? C'est ainsi que les personnages de la Comédie – qui sont tous des êtres sociables, des êtres de la société – chercheront l'action clé qui sera en mesure de modifier la (leur) situation. Ce qui confère à Vautrin sa *puissance* (c'est le « pré-nietzschéisme » à l'état sauvage de la Comédie), et *Goriot* montre déjà ce que les *Illusions* et les *Splendeurs* confirmeront, ce qui fait de lui un personnage remarquable de la Comédie, c'est d'être *l'homme de toutes les situations*, c'est l'aisance avec laquelle il passe d'une situation à l'autre : de criminel à policier, de prêtre à amant, de père spirituel à meurtrier. La situation, c'est ce qui échauffe les esprits et déclenche les passions. Même la vie de misère, le « sacrifice » de Goriot est l'action désespérée qui permet au vieil homme de croire en la situation (mondaine, bien sûr) de ses deux filles. Pour reprendre une formule de Derrida (*L'écriture et la différence*), le contenu du roman est ici comme « l'énergie vivante du sens ».

Un autre mot a son importance pour cette idée d'« adaptation réaliste » que nous tentons de peaufiner avant de passer à son contraire. Aussi est-il proféré à Rastignac par sa cousine, la Vicomtesse de Beauséant : « Vous aurez des succès. À Paris, le succès est tout, c'est la clef du pouvoir. Si les femmes vous trouvent de l'esprit, du talent, les hommes le croiront, si vous ne les détrompez pas. Vous pourrez alors tout vouloir, vous aurez le pied partout. Vous saurez alors ce qu'est le monde, une réunion de dupes et de fripons. Ne soyez ni parmi les uns ni parmi les autres. Je vous donne mon nom comme un fil d'Ariane pour entrer dans ce labyrinthe. Ne le compromettez pas, dit-elle en recourbant son cou et jetant un regard de reine à l'étudiant, rendez-le-moi blanc²⁰⁶ ». La résonance d'un tel passage est si forte que l'on ne peut tout commenter, aussi irons-nous à ce que nous croyons être l'essentiel. Il est d'abord intéressant de constater l'inversion que Balzac fait subir au motif du labyrinthe : dans la Comédie, il ne s'agit pas de sortir du labyrinthe, on se demande

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 118-119.

plutôt comment y entrer. À la lettre, c'est la question que doit se poser tout adaptateur réaliste, surtout s'il entend *expliquer* : « *Comment entrer dans l'œuvre source ?* ». Aussi, il faut bien comprendre que cette image du labyrinthe, utilisée par la cousine de Rastignac, est déjà *en elle-même* une explication. En effet, ce qui fait le « style » de Balzac c'est, comme l'a bien vu Proust dans le texte que nous avons cité plus haut, de tout expliquer à l'aide d'images et, plus encore, grâce aux images les plus fortes et les plus saisissantes, si bien que l'on serait tenté d'y voir un certain « montage d'attractions », ce qui expliquerait une partie de l'intérêt que portait Eisenstein à Balzac. Trouver la formule saillante, c'est cristalliser les lignes de force qui parcourent le milieu, comme c'est faire se rejoindre des séries concourantes. Dans le même temps, toutes les formules et toutes les images sont un ensemble d'actions qui converge vers l'explication finale et systématique, car, ne nous y trompons pas, l'adaptation réaliste est « hégélienne » à bien des égards.

Dans ces « savanes du monde », « la vie à Paris est un combat perpétuel », comme l'écrit Rastignac à sa mère (remarquons bien : Rastignac écrit dans un style essentiellement balzacien ; Rubempré fera de même dans les *Splendeurs*, lorsqu'il maniera pour la dernière fois sa plume, avant de mettre fin à ses jours, ayant perdu son combat contre Paris). Pourquoi combat-on ? Dans la logique balzacienne, combattre revient à *expliquer*. Celui qui explique sera en mesure de posséder – posséder *avec des images*. En effet, que fait Balzac sinon expliquer la société, c'est-à-dire la concurrencer *en en offrant une nouvelle image* ? C'est aussi une des « ambitions » des adaptations réalistes : tout en vouant un respect certain à l'œuvre source, elles se « permettent » de la modifier pour mieux l'expliquer, quitte à en altérer le sens avec de nouvelles images. Dans cet ordre d'idées, bien que notre projet ne soit pas ici de multiplier les exemples, on devine qu'un adaptateur comme Hitchcock n'est pas balzacien, puisqu'il serait pour le moins loufoque de croire que *Vertigo* « explique » *D'entre les morts*, ou que, tournant *Psycho*, le maître de l'épouvante souhaitait être fidèle au roman éponyme de Robert Bloch. Ou alors, peut-être s'agit-il de films « ultra » balzaciens, plus balzaciens que Balzac n'aurait jamais osé l'être : le texte source est si bien concurrencé qu'il s'efface progressivement et en vient à quitter la scène. Ce n'est pas une relecture, c'est un autodafé par médiation interposée. Or, le résultat est analogue même si l'on s'intéresse à des exemples moins radicaux que les adaptations hitchcockiennes, comme les adaptations qui ont caractérisé le cinéma français dit « de

qualité ». Le génie des scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost n'est-il pas de « corriger » le roman qu'ils adaptent en l'expliquant autrement ? Les adaptateurs réalistes sont balzaciens en ce qu'ils sont à la chasse des images fortes, claires et précises. Un autre exemple ? On peut penser aux adaptations signées par Jean-Claude Carrière. Par exemple, au *Journal d'une femme de chambre*, réalisé avec le génie que l'on connaît par Buñuel en 1964. Les diverses rencontres de Célestine, la femme de chambre du titre, à l'inverse du roman de Mirbeau où elle allait de maison en maison, ont toutes lieu à l'intérieur de la même demeure. Cette image forte – une maison dans laquelle chacun des personnages qui y vivent aurait sa chambre qui correspond à son monde, monde que devra parcourir et expérimenter la bonne jouée par Jeanne Moreau – est évidemment une image balzacienne : elle explique la réalité du roman et, plus encore, elle en accentue l'intensité grâce à une condensation du milieu et une montée en puissance des actions²⁰⁷.



Journal d'une femme de chambre (Luis Buñuel, 1964)

Adaptation et poétique de l'espace.

Les adaptations « réalistes » nécessitent de grands moyens, c'est-à-dire, d'abord et avant tout, un grand nombre d'actions, si l'on en croit ce mot de Vautrin à Rastignac : « Voyez-vous, mon petit, je vis dans une sphère plus élevée que celles des autres hommes. Je considère les actions comme des moyens, et ne vois que le but²⁰⁸ ». Pour un homme

²⁰⁷ On peut aussi s'amuser en notant que Carrière tient dans le film un rôle majeur dans l'imaginaire balzacien : celui du curé...

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 196.

comme Vautrin – qui n’est pas qu’un homme, mais plusieurs –, la quantité d’actions possibles est presque inépuisable, selon cette autre théorie balzacienne du potentiel énergétique. C’est ce qui détermine aussi les « ambitieux » : ils ont simplement plus d’énergie que les autres, reste maintenant à savoir si cette énergie leur manquera à la suite de leur combat. Quelques « sphères » plus bas se trouve Rastignac, l’étudiant adaptateur, qui, malgré son désir d’ascension sociale, doit encore respecter la situation. Ce sera d’ailleurs Vautrin qui fera pour lui les actions qui permettent de changer de situation et ainsi d’expliquer un autre recoin du labyrinthe dans lequel il vient tout juste de s’engager. Sur ce point, il y aurait plusieurs analogies à faire avec la problématique de l’adaptation cinématographique de la « grande » littérature. Pensons par exemple à la longueur, souvent injustifiée d’un point de vue esthétique, des adaptations télévisuelles²⁰⁹. Que signifie leur durée excessive, sinon un respect face à la « situation » que représentent le texte et son auteur tous deux canonisés ? Il y a aussi – malgré le désir de produire des images fortes qui expliquent aussi bien qu’elles altèrent – un respect pour la lettre de l’intrigue, que les créateurs (de tels projets semblent davantage des films de producteurs, voire de production, que des films dits « d’auteur ») tentent bien sûr d’expliquer de la façon la plus soutenue et la plus réaliste possible.

La fiction balzacienne – qu’elle se révolte contre l’œuvre source ou qu’elle lui voue un respect sans failles – pense donc l’adaptation comme une ligne droite : une série de moyens, de confrontations et de duels, une accentuation des forces du milieu culminant vers une action réaliste, une recherche de l’image qui se démarque tout en expliquant. Dans *Le père Goriot* (que notre interprétation ne prétend justement pas résumer), l’élévation de Rastignac, sous l’aile de Vautrin, montrera au jeune homme l’envers du décor, l’autre Paris, c’est-à-dire la face cachée de la Comédie. De « Nouveau Monde », la ville devient un enfer (Rastignac, vers la fin du roman : « moi je suis en enfer, et il faut que j’y reste ») et la maison Vauquer une « épouvantable caverne ». N’est pas Balzac qui veut.

L’adaptation réaliste fonctionnerait alors à la manière d’une boîte de Pandore : dès que l’on s’approche de l’œuvre originelle, surtout s’il s’agit d’un « grand texte », et une

²⁰⁹ Les fameux téléfilms, souvent inspirés, justement, des romans « réalistes » ou historiques du XIX^e siècle : plus de cinq heures pour *Pride and Prejudice*, par exemple... à ce compte la *Recherche* serait un téléfilm de quelques dizaines d’heures.

fois que celle-ci sera ouverte, il faudra lutter jusqu'à la toute fin. Le réel, c'est ce que l'on atteint en résistant. En s'adaptant. À Balzac et aux adaptateurs qui choisissent l'option réaliste, on peut faire ce même compliment : ils n'ont pas peur d'affronter les problèmes en face, et ils ne dérogent jamais de leur ligne droite.

*

Flaubert

Pour terminer notre première intermission, nous nous intéresserons à cette fiction flaubertienne par excellence qu'est *L'éducation sentimentale*, dans l'espoir de trouver un second mode d'adaptation. Aussi faut-il déjà noter que le titre est un trompe-l'œil. Si « éducation » il y a en ce livre, elle n'est certainement pas que sentimentale, pas plus qu'elle ne formule des leçons précises sur la vie ou sur l'amour. Par sa tentation du « livre sur rien », Flaubert semble ici prendre un malin plaisir à détraquer la logique des romans d'apprentissage, ce que Proust retiendra d'ailleurs de lui : à proprement parler, il n'y a pas plus d'éducation sentimentale dans l'œuvre du premier que de recherche du temps perdu dans celle du second. Selon une formule que l'on retrouve, avec variantes, chez nombre de commentateurs, *L'éducation sentimentale* doit se comprendre comme le roman des désillusions retrouvées (ce qui est bien différent des « illusions perdues »). Flaubert y rêve ses échecs, fabule sur l'inexplicable, exploite l'ambiguïté et les mystères du non-dit. Pourtant, le romancier en sort gagnant, puisque c'est l'écriture elle-même qui devient une forme de réussite, cette « éternité du style » vantée par Proust.

Ici, par rapport au *Père Goriot*, l'on a droit à une autre vision de Paris, un autre regard sur les personnages, une autre utilisation des éléments du récit et, nous venons de le dire, une autre forme d'adaptation. Pour commencer cette analyse, on utilisera à nouveau une remarque de Proust, cette fois dans son article « À propos du “style” de Flaubert ». Elle se lit comme suit : « *L'Éducation sentimentale* est un long rapport de toute une vie, sans que les personnages prennent pour ainsi dire une part active à l'action²¹⁰ ». Mais qu'est-ce qui a bien pu remplacer l'action, l'implication dans « la lettre » du réel ? Il y a quelques

²¹⁰ Marcel Proust, « À propos du “style” de Flaubert » [1920], dans *Essais et articles*, op. cit., p. 590.

réponses possibles, qui seront toutes utiles pour définir la fiction flaubertienne de l'adaptation : la rêverie, l'esprit, le virtuel. Donc : adaptation « spirituelle », « par l'esprit », « ambiguë », « virtuelle » – mais pas « irréaliste »... les dualismes aussi ont leurs limites, qu'il n'est pas nécessaire d'outrepasser.

L'un des interprètes les plus célèbres de *L'éducation sentimentale*, Pierre Bourdieu, a écrit ceci, sur quoi nous croyons bon de revenir : « Flaubert manifeste à l'égard du père fondateur [...] une révérence délibérément ambiguë, à la juste mesure de l'admiration ambivalente qu'il lui voue : comme pour mieux montrer son refus de l'esthétique balzacienne, il prend un sujet typique de Balzac mais dont il fait disparaître toutes les résonances balzaciennes ». Et la suite est tout aussi importante : « les références de Flaubert disent à la fois la révérence et la distance, marquant cette rupture dans la continuité ou cette continuité dans la rupture qui fait l'histoire d'un champ parvenu à l'autonomie. Complexité de la révolution artistique : sous peine de s'exclure du jeu, on ne peut révolutionner un champ qu'en mobilisant ou en invoquant les acquis de l'histoire du champ, et les grands hérésiarques, Baudelaire, Flaubert ou Manet, s'inscrivent explicitement dans l'histoire du champ, dont ils maîtrisent le capital spécifique beaucoup plus complètement que leurs contemporains, les révolutions prenant la forme d'un retour aux sources, à la pureté des origines²¹¹ ». Bien que Bourdieu semble ici dire l'essentiel, essayons néanmoins de développer quelques pensées autonomes.

Tout peintre, même le peintre dit « abstrait », doit préalablement savoir dessiner. C'est aussi ce que pense Proust lorsque, dans son article sur Flaubert justement, il insiste sur l'importance de réaliser des « pastiches volontaires » pour ne pas faire toute sa vie des « pastiches involontaires ». Le style de Flaubert ne s'« oppose » donc pas à celui de Balzac – ou, ce qui nous intéresse davantage : la fiction flaubertienne de l'adaptation ne s'oppose pas à sa grande sœur balzacienne –, il le prolonge. Prolongement singulier, il va sans dire, mais prolongement malgré tout. Il nous faut donc peser la différence entre les deux fictions pour voir quel nouveau mode d'adaptation est susceptible d'en sortir.

Le début du roman, si on le compare au *Père Goriot* (ce que va faire Flaubert, par la bouche de Deslauriers, ami de Frédéric), fonctionne simultanément comme une répétition

²¹¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1998 [1992], p. 172 pour les deux citations.

et comme une inversion. Là où chez Balzac est mise en scène une arrivée à Paris, un « début dans la vie » pour reprendre le titre d'un autre de ses romans, chez Flaubert, le récit s'ouvre par la « disparition » de Paris causée par un départ, en bateau, vers la province. Alors que Rastignac arrive, Frédéric quitte (une attente de deux mois, sur laquelle le texte n'insistera pas, sera nécessaire avant qu'il ne revienne à Paris pour « faire son droit », comme s'amuse à l'écrire Flaubert). Ce voyage en bateau, « vivre-ensemble » bien différent de la maison Vauquer, n'est justement pas décrit comme l'aurait sans doute fait Balzac, c'est-à-dire comme une ligne droite, un trajet ayant un but, un déplacement à accomplir, etc. Pour Flaubert ou, plutôt, pour le personnage de Frédéric, le voyage est l'occasion d'une flânerie sur l'eau. Et encore le mot est faible : par l'insistance de sa plume, Flaubert semble bien vouloir ériger la flânerie, la déambulation, la bohème, etc., au statut de concept littéraire, au même titre que Balzac est obsédé par la ligne droite qui permet de franchir, de l'extérieur vers l'intérieur, le labyrinthe. Pour Flaubert il est donc question de sortir ou, pour être plus clair, de s'esquiver, de se rétracter. *L'éducation sentimentale* sera l'histoire de ces esquives et de ses rétractations.

Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu souligne aussi le point suivant, sur lequel on est en droit d'insister : Rastignac et Frédéric sont bien « semblables », « identiques » d'un certain point de vue, à la différence notoire qu'ils habitent dans deux modes distincts, voire antinomiques. Le Paris de Balzac n'a pas grand-chose à voir avec celui de l'auteur de *Madame Bovary*, de même que la conception de l'amour et de l'ambition chez Flaubert ne résonne nulle part dans la Comédie. Là où Rastignac est « en mission » pour créer le monde qu'il désire, Frédéric ne fait que le rêver. À la ligne droite balzacienne, on opposera donc le papillonnage flaubertien. Mais que gagne-t-on à rêver tout en étant éveillé, à voyager en virevoltant ? Plusieurs réponses semblent possibles. Commençons par celle-ci : en papillonnant à gauche et à droite plutôt que d'aller tout droit, en rêvant sa vie, en fabulant sur ses passions, on gagne d'abord et avant tout l'*altérité*. Dans le labyrinthe balzacien, on ne retrouve rien d'autre que ce que l'auteur a bien voulu y placer. L'œuvre est l'actualisation d'une volonté, la traduction instantanée d'une puissance. Or, quelle serait l'image qui résume le projet de Flaubert ? Par quelle figure peut-on l'expliquer ? Ici, Proust ne peut que nous être utile, et l'histoire de la critique littéraire (du moins, de la critique

flaubertienne) lui reconnaît d'avoir été l'un des premiers à insister sur ce point précis de son œuvre :

Je ne me lasserais pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés, de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal ! » Ici un « blanc », un énorme « blanc » et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades²¹².

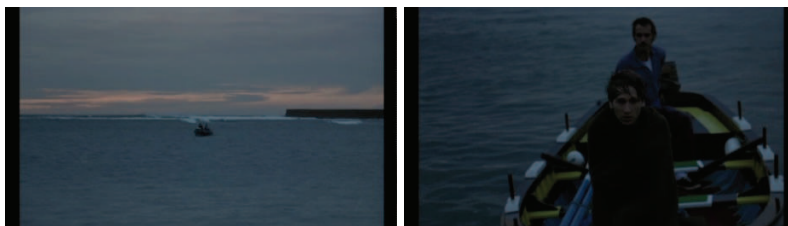
Il y a malgré tout un paradoxe : la « maîtrise » du temps se fait au prix d'un laisser-aller, d'une rétractation du récit devant les puissances du temps, au même titre que Frédéric reculera devant les obligations de la vie ambitieuse. Or, la figure explicative de la fiction flaubertienne et, par là, celle qui résume sa pensée de l'adaptation, est une sorte de « non-figure » ou une « non-entité » : *l'ellipse*. C'est par elle, par les forces du vide, grâce aux bons soins de l'allusion et du non-dit que le récit papillonne et expérimente l'altérité. L'ellipse mesure la distance, suggère l'inconnu, l'improbable. Et comment ne pas penser ici à cette adaptation « flaubertienne » par excellence qu'est *La captive*, avec sa fin si caractéristique : long plan sur l'eau, disparition de la protagoniste, incertitude sur l'avenir de l'autre personnage, narration « suspendue », etc. Cette fin de film est alors emblématique de ce mode « mineur » de l'adaptation que nous suggère la fiction flaubertienne. L'indice a remplacé l'action, la trace le moyen. Nous ne sommes pas dans l'actuel, mais dans le virtuel – pas dans la lettre, mais dans l'esprit. La situation n'est plus ce qui pousse les personnages à agir, elle représente plutôt l'inconnu par excellence. Et c'est bien ce qui nous ramène à Flaubert.

²¹² Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », dans *Essais et articles*, p. 595.



La captive (Chantal Akerman, 2000)

Ceci n'est pas un plan noir, mais la disparition d'Ariane dans les flots, alors que Simon tente de la secourir.



La captive (Chantal Akerman, 2000)

Dernier plan du film. Le bateau traverse tout le cadre, de l'arrière à l'avant-plan.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Dans *L'éducation sentimentale*, la situation est cette « immatéréalité » dans laquelle les personnages, bien malgré eux, sont pris : une drôle de fresque à laquelle il manquerait des morceaux. En généralisant à peine, il faut toute une vie à Frédéric pour être à peu près sûr de l'amour que lui voue Mme Arnoux, confirmation qu'il reçoit de façon inexplicable, lors d'une visite aussi ambiguë qu'improbable. On aurait ainsi presque le droit d'être surpris de l'affirmation de Proust sur la temporalité flaubertienne, puisque la véritable maîtrise, à première vue, semble plutôt être chez Balzac. Pensons au *Père Goriot*, dans un « laps de temps » (expression clé qu'utilisera une fois Albertine, au plus grand plaisir du

narrateur de la *Recherche*) réduit, le romancier fait tenir un nombre impressionnant d'actions, de jeux de coulisses, de personnages et même, l'expression devrait prendre ici tout son sens, de *revirements de situation*. Rastignac, en quelques semaines, vit davantage que Frédéric. D'un point de vue narratif, cela s'explique certainement, mais Flaubert est ici aussi fûté que paresseux : Rastignac doit tout gagner, et d'abord *son argent* (souverain bien de la plupart des romans au XIX^e siècle), alors qu'à Frédéric, comme plus tard à Bouvard et à Pécuchet, tout est offert par le biais d'un héritage à la limite de l'invraisemblable. C'est en quelque sorte (et que le lecteur peu convaincu nous pardonne une telle image) le « catholicisme » de Flaubert : le romancier s'amuse à faire évoluer ses personnages dans un monde où le miracle *a déjà eu lieu* (Dieu *a vécu* sur Terre, le Sauveur *était* parmi nous) et, si on est logique, n'arrivera plus. Mais l'improbable héritage de Frédéric est ce qui fait de lui un personnage de déambulation et de rêverie, un personnage spirituel. Aussi, le récit a tous les droits de « prendre son temps », de bifurquer, d'expérimenter, puisque Flaubert nous raconte l'histoire d'un personnage qui arrive « trop tard », sentiment que devaient partager les romanciers réalistes après Balzac. Ce sera, si l'on s'offre l'analogie, la spécificité de l'adaptation « par l'esprit » dont Flaubert nous offre la fiction : l'adaptation (ou l'adaptateur) arrive trop tard et elle le sait, elle ne peut donc pas concurrencer le texte source, mais y flâner, le rêver, en relever l'immatérialité, y expérimenter un jeu sur le temps, etc. Une telle hybridité, c'est bien le contraire de la ligne droite.

On retrouve ce sentiment de vague dès les premières pages du récit, alors que Frédéric, toujours sur son bateau flâneur, découvre l'existence de celle que le lecteur connaîtra bientôt sous le nom de Mme Arnoux. Dans ce court passage, où justement Mme Arnoux est pour la première fois nommée, Flaubert ne cesse de jouer avec les « focales » et, surtout, de multiplier les ellipses et les allusions :

Enfin le harpiste rejeta ses longs cheveux derrière ses épaules, étendit les bras et se mit à jouer.

C'était une romance orientale, où il était question de poignards, de fleurs et d'étoiles. L'homme en haillons chantait cela d'une voix mordante ; les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure ; il pinçait plus fort : les cordes vibraient ; et leurs sons métalliques semblaient exhiler des sanglots et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu. Des deux côtés de la rivière, des bois s'inclinaient jusqu'au bord de l'eau ; un courant d'air frais passait ; Mme Arnoux regardait au loin d'une manière vague. Quand la musique s'arrêta, elle remua les paupières plusieurs fois, comme si elle sortait d'un songe²¹³.

²¹³ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* [1869], Paris, Pocket, coll. « Classiques », 2011 [1989], p. 24-25.

Mme Arnoux sort d'un songe au même moment que Frédéric vient d'y entrer. On remarque aussi une sorte de « devenir-haïku » du récit, c'est-à-dire une accentuation des ellipses. La phrase clé de ce passage pourrait d'ailleurs être recomposée de cette manière, montrant la propre « romance orientale » de Flaubert :

Des deux côtés de la rivière, des bois s'inclinaient jusqu'au bord de l'eau ;

un courant d'air frais passait ;

Mme Arnoux regardait au loin d'une manière vague.

La femme apparaît comme dans un songe, mais pour mieux disparaître ensuite, ce que le récit, même s'il le voulait, ne pourra pas expliquer. L'ellipse est ainsi un élément constituant de la fiction flaubertienne, aussi bien narrativement que formellement. Le livre « sur rien » est à la fois un livre *sur* l'ellipse et un livre *écrit par* ellipses. Du coup, la fiction flaubertienne nous fait sauter à cet autre pôle de l'adaptation cinématographique : le mode mineur de la rêverie, de la flânerie spirituelle.

Puis, quelques pages plus loin, on trouve ceci, sur Mme Arnoux bien sûr : « Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il [= Frédéric] n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait ; – et, bercé par le mouvement de la voiture, les paupières à demi closes, le regard dans les nuages, il s'abandonnait à une joie rêveuse et infinie²¹⁴ ». Le personnage flaubertien, Mme Arnoux, vaut par sa nature d'« indice » : il est une *marque* qui agrandit la situation, élargit l'univers. Et ce n'est pas ambitionner d'ajouter que le romancier mène là une singulière critique des idoles : Mme Arnoux n'est qu'une image, mais, contrairement à ce que l'on a pu observer chez Balzac, *l'image n'explique rien*. Par la rêverie qu'elle provoque (et avoir un rêve est bien différent d'avoir un but), elle ne fait qu'embrouiller la situation, lui ajouter une couche d'ambiguïté. Comme, avant lui, Emma, Frédéric est un personnage qui ne sait plus où donner de la tête, mais qui, essentiellement, ne fait jamais rien. Ses actions sont sans conséquence, et c'est là tout l'inverse du personnage balzacien. Le style flaubertien, par une singulière emprise sur le temps, celle-là même qu'a bien remarquée Proust, tend à accentuer un tel mode d'existence. La phrase laisse tous ses éléments dans une sorte de suspension, comme bercée par un flottement continu. Pourtant, et l'on retrouve ce que disait plus haut Bourdieu, il

²¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

s'agit bien là, entre autres par l'utilisation de l'ellipse, d'une « discontinuité continue », d'une « continuité par interruptions ». Voyons par exemple ce passage, où Frédéric « tue le temps », songeant à Mme Arnoux, mais ne la trouvant pas :

L'idée de Mme Arnoux fortifiait ces convoitises. Il la trouverait peut-être sur son chemin ; et il imaginait, pour l'aborder, des complications du hasard, des périls extraordinaires dont il la sauverait.

Ainsi les jours s'écoulaient, dans la répétition des mêmes ennuis et des habitudes contractées. Il feuilletait des brochures sous les arcades de l'Odéon, allait lire la *Revue des Deux Mondes* au café, entrait dans une salle du Collège de France, écoutait pendant une heure une leçon de chinois ou d'économie politique. Toutes les semaines, il écrivait longuement à Deslauriers, dinait de temps en temps avec Martinon, voyait quelquefois M. de Cisy.

Il loua un piano, et composa des valses allemandes.

Un soir, au théâtre du Palais-Royal, il aperçut, dans une loge d'avant-scène, Arnoux près d'une femme. Était-ce elle ? L'écran de taffetas vert, tiré au bord de la loge, masquait son visage²¹⁵.

Les jours passent, certes, mais combien ? Qui peut le dire ? On notera aussi l'utilisation fort originale du changement de paragraphe : à chaque fois, a lieu une espèce de « saut sur place » où, simultanément, tout change et tout reste identique. Le changement de paragraphe n'est pas un signe de succession temporelle ou d'intensification de l'action, il est un vecteur d'ambiguïté, parfaitement utilisé par Flaubert.

Une cinéaste comme Akerman, au-delà de ce manifeste d'adaptation « flaubertienne » qu'est selon nous *La captive*, n'est certainement pas étrangère à un tel procédé. C'est du moins ce que suggère un film, aussi singulier que mal compris, tel *Jeanne Dielman* (1975). Aussi – ce sur quoi met l'accent le titre entier de l'œuvre : *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Bruxelles* – on entend souvent discourir sur la teneur « documentaire » de ce film de plus de trois heures où une mère monoparentale, alors que son garçon est absent, fait le ménage de l'appartement, prend son bain, prépare le repas... Le spectateur assiste à quelques journées de ce quotidien très banal, ce qui, grâce à la longueur excessive du film, donne une impression de continuité au récit. Toutefois, il n'en est rien. L'impression de continuité est une fausse impression, et Akerman est la première à le dire (elle insiste là-dessus dans toutes les entrevues consacrées à ce film). En effet, ce film est, d'une certaine manière, aussi découpé, monté et réfléchi qu'un triller hitchcockien. C'est ce que montre d'ailleurs la seconde partie du film où apparaît soudainement une intrigue à la frontière de l'allégorie. Une telle impression de continuité ne peut s'atteindre que par un travail sur le discontinu. Contre le temps baudelairien qui passe et qui « mange

²¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

la vie » (le poème *L'ennemi* est d'ailleurs étudié par le garçon), la cinéaste tente plutôt de créer de la nouveauté essentiellement cinématographique : le film étant construit, on le devine, avec de longs plans-séquences, chaque coupure, chaque changement de plan correspond au saut sur place que nous évoquions plus haut par rapport à l'utilisation flaubertienne de la syntaxe et de la mise en page. Aussi, chaque plan a pour ainsi dire une « valeur de répétition » : un geste vaut pour une infinité de gestes semblables. De sorte que sauter de plan en plan revient à franchir des « nappes de temps », à franchir des mondes, ce qui explique peut-être le choix de l'actrice Delphine Seyrig – la femme « A » dans *Marienbad* – pour incarner Jeanne Dielman.



Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975)

Derrière l'apparente banalité des gestes et de l'action, Akerman réalise ici un autre film sur le temps.



L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)

« Jeanne Dielman » alors qu'elle n'avait encore ni nom ni prénom, dans un autre film sur le temps.

Mais revenons à *L'éducation*. Là où le style de Balzac est explicatif, celui de Flaubert est « critique », dans un sens presque kantien : il s'agit pour le romancier, à travers une analyse du monde qui étudie aussi bien le réel que l'irréel, le visible que l'invisible, de mener, sous des airs de rêverie, une véritable dissection ontologique. C'est par là que l'on comprend que le style est tout, et la fiction quelque chose qu'il faut prendre au sérieux. Le

style de Flaubert est aussi critique – et, pourrait-on dire, anti-balzacien (mais inconcevable sans la Comédie) – en ce qu’il montre les illusions et l’expérience de la « réalité ». Plus encore, le romancier critique « l’illusion de la réalité », la réalité en ce qu’elle est elle-même une illusion. Dans la Comédie, lorsqu’une femme est comparée à Paris (ce qui arrive souvent), une telle métaphore est employée avec le plus de sérieux par Balzac, comme s’il écrivait un guide pratique pour les jeunes gens ambitieux. Aussi, à l’aide de bien d’autres images explicatives de ce genre, le roman tentera de nous faire croire à la réalité. C’est précisément cette croyance que Flaubert critique, en cela qu’il tente de nous la faire *comprendre*. Regardons un autre passage :

La contemplation de cette femme l’énervait, comme l’usage d’un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d’exister.

Les prostituées qu’il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. À l’éventaire des marchandes, les fleurs s’épanouissaient pour qu’elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d’elle.

Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d’un palmier l’entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d’un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées²¹⁶.

La passion de Frédéric pour Mme Arnoux, son *illusion romantique* – à savoir : son *bovarysme* –, englobe tout Paris, avant de faire le saut vers l’Orient et on ne sait où encore. Pour Flaubert, c’est l’occasion de mettre en perspective une série de « clichés », et ainsi d’en faire la critique, conjointement avec le lecteur. Là où Balzac écrit *pour* nous (la Comédie a tout d’une philosophie pratique, d’un manuel qui expliquerait, qui *mènerait* à la vie ambitieuse), Flaubert écrit *avec* nous. Voilà une autre modalité de l’adaptation « flaubertienne » : adapter « par l’esprit » demande la coopération « spirituelle » du lecteur et du spectateur. Dans une certaine mesure, c’est ce que fait Ruiz en adaptant le dernier tome de la *Recherche*, ce qui implique de la part du spectateur une connaissance générale du roman. Akerman, dont le film est postérieur d’un an à celui de Ruiz, reprend avec force cette idée : elle critique la « réalité » du texte proustien en en transposant l’histoire dans un

²¹⁶ *Ibid.*, p. 96-97.

autre lieu et dans un autre temps. À partir de ce « saut » fondamental, tout devient permis. Le film alors, fidèle en cela à l'esthétique de Flaubert, procède comme une mosaïque de détails, fresque aux limites de l'infini puisque le spectateur est libre d'y trouver encore et encore de nouvelles figures. En réponse à la systématisation balzacienne (y a-t-il vraiment quelque chose à l'extérieur du labyrinthe de la Comédie ?), la fiction flaubertienne de l'adaptation propose une unité essentiellement ouverte. L'adaptation « flaubertienne » est une *inspiration*.

Flaubert ne cesse de critiquer la ligne droite, d'en trouver des alternatives, et c'est de cette façon qu'il faut comprendre sa lutte contre les clichés et les « idées reçues » : rien de plus direct, de plus droit qu'un cliché. On l'utilise pour aller vite, lorsqu'on est pressé, et parce que tout un chacun est censé le comprendre. Le cliché n'est pas l'indice qui mènerait vers quelque chose de plus grand, puisqu'il n'y a rien derrière. Et par cette utilisation originale du papillonnage en tant que critique constructiviste, puisque c'est l'imaginaire du lecteur qui est convoqué, Flaubert ne recherche pas la lettre, mais l'esprit, ce qui fait de lui un penseur aussi original qu'anachronique de l'adaptation cinématographique.

*

La fiction crée du possible et permet de penser autrement. Un récit, s'il est écrit avec style, celui de Balzac ou celui de Flaubert là n'est pas la question, un tel récit, donc, pense, au même titre que nous pensons avec lui. La rencontre entre une ou plusieurs fictions et une pensée ne doit pas amener de tristes imbroglios, mais produire une nouvelle forme de compréhension.

Pour conclure cette intermission, nous menant vers le deuxième plan-séquence de notre enquête, reprenons un instant une formule du récent ouvrage de Laurent Jullier et Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma*²¹⁷ : « le cinéma chez Stendhal est un jeu avec les *pouvoirs* du cinéma²¹⁸ ». Jeu anticipatif ou anachronique, cela va de soi, sinon, c'est la camisole de force qui guette le critique. Dans le même temps, c'est en jouant avec

²¹⁷ Bien que l'on puisse avoir des réserves sur tel ou tel aspect de cette étude, force nous est d'admettre une certaine similitude entre notre Proust « cinéaste » et leur « magie proto-cinématographique » de la perception esthétique stendhalienne.

²¹⁸ Laurent Jullier et Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma* suivi des *Privilèges du 10 avril 1840*, Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. « Carré Ciné », 2006, p. 41. Les auteurs soulignent.

les œuvres, à l'instar de ce que nous avons tenté, peut-être maladroitement, avec Balzac et Flaubert, que nous trouverons la « surface transmissible à l'infini » (autre expression de Derrida) du « sens », nécessairement hétéromorphe, de l'écriture. Par les nouvelles différences que leurs séries d'oppositions ont permis de révéler, ces œuvres, *Le père Goriot* et *L'éducation sentimentale*, nous encouragent à envisager ou, ce serait la moindre des choses, à imaginer une nouvelle « science » de l'adaptation cinématographique. D'autant plus que cette démarche a l'avantage, non négligeable, de mettre l'accent sur la dimension de « simultanéité » propre à toute vérité : si l'adaptation est une fiction pensante qui réfléchit, par médiations et transferts, les fictions du passé, il est bien normal, et en rien risqué, d'avancer que ces fictions, à leur tour, sont en droit de penser autre chose qu'elles-mêmes. En développant notre goût de la fiction, l'on reconnaîtra à l'œuvre de nouveaux modes d'existence : exister par ce qu'elle ne dit pas, par tout ce riche réseau qu'elle entretient avec ce qui n'est pas elle. De ce point de vue, et tout ici est question de point de vue, « cinéaste » serait une nouvelle possibilité d'être de Proust qui, comme Bergotte, ne saurait être mort à jamais, puisqu'il flotte toujours quelque part entre nos images.

DEUXIÈME PLAN-SÉQUENCE

Images

Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus.

— Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*

La deuxième problématique qui surgit lorsqu'il est question de démontrer l'existence d'un Proust « cinéaste » est sans surprise celle des images ou, pour être plus précis, de l'opération de prélèvement stratigraphique de visions singulières dans le grand cycle du roman. L'image est ainsi comprise comme le dénominateur commun de l'écriture proustienne, le point de départ de son entreprise. Dans l'univers imaginaire de la *Recherche* – comme en témoigne son ouverture que nous avons tenté de définir en tant que fable « métaphysique » –, des images fortes sont créées dès les premières pages. Par leur puissance intrinsèque, elles se multiplieront rapidement et en viendront à peupler le roman, lui-même compris comme l'image qui les contient toutes. Plus encore, ce sont les objets techniques pré-cinématographiques qui produisent et mettent en relief les différents niveaux de l'image, elle aussi comprise comme un cycle.

Or, ce cycle de l'image, tributaire de la ronde des médiations techniques, correspond à la définition proustienne de l'éternité, c'est-à-dire que le temps n'est infini que par ses entrecroisements, va-et-vient d'une image à l'autre. Il s'agit, pourrait-on avancer, de dompter le temps par ce qu'il nous faudra définir par le « cercle » de l'image, de sa genèse jusqu'à la production de nouvelles images. Par ailleurs, pour éviter la tautologie d'un tel système, Proust a su introduire une certaine nouveauté en ce que le rapport analogique entre deux images de l'expérience est en mesure de produire une troisième image qui rayonne de tout son éclairage conceptuel et en vient à offrir de nouvelles « vues » ou, ce qui chez Proust est équivalent, de nouvelles possibilités d'être²¹⁹. On notera d'ailleurs que ce

²¹⁹ On retrouve cette idée chez plusieurs cinéastes, et non les moindres, par exemple Eisenstein, ou encore Godard. « La base c'est toujours deux, présenter toujours au départ deux images plutôt qu'une, c'est ce que j'appelle l'image, cette image fait de deux, c'est-à-dire la troisième image », confie d'ailleurs Godard à Ishaghpour dans *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 27. Nos

dispositif mental est similaire aux adaptations de la *Recherche* qui, par leurs lectures individuanes, ne cessent de dialectiser le roman par la production d'images nouvelles.

Pour le moment, on s'intéressera à ce que l'on pourrait appeler *le langage des images*, dans la mesure où, comme l'a bien expliqué Benjamin dans un texte rédigé en 1916 mais resté inédit de son vivant, « [t]oute manifestation de la vie de l'esprit humain peut être conçue comme une sorte de langage, et, à l'instar de toute vraie méthode, cette conception a pour effet de poser partout les problèmes d'une façon nouvelle²²⁰ ». Comme la musique, l'architecture, la justice ou l'économie, l'image littéraire est un langage. Par sa puissance d'évocation hors du commun, l'image est même un mode d'expression privilégié dans lequel le sujet arrive à s'individualiser et, ainsi, à produire des visions originales. Il faut aussi bien comprendre que le « langage » de la littérature (son phrasé, son rythme, sa portée, etc.) n'a pas grand-chose à voir avec la langue dans laquelle l'ouvrage en question est rédigé, ce que Proust répète souvent lorsqu'il fait mention de la « langue étrangère » dans laquelle sont écrits les beaux livres. Le langage d'un écrivain prend ses distances avec la langue en ce que l'image de ce langage entre dans un devenir intensif qui déborde l'expression.

Chaque écrivain doit faire son langage, communiquer un contenu « spirituel », c'est-à-dire, paradoxalement, un discours qui est irréductible au langage, une singularité au plus haut point. L'image littéraire a donc pour but de transcender l'essence linguistique du langage par, le terme est de Benjamin (qui est la source des présentes réflexions), son « essence spirituelle²²¹ ». Pour le dire autrement, l'image n'apparaît pas *par* le langage, mais *dans* le langage. Proust est fortement intéressé par ce rapport hiérarchique entre langage et image, mais il semble en souhaiter l'inversion : que le langage soit dans l'image, et non l'inverse. Le langage se transforme ainsi en médium d'une image qui se présente elle-même comme une vision transductive, un intercesseur qui met en œuvre un dialogue entre le sujet et le monde. Du même coup, le « *je* » de la *Recherche* se lit comme une

deuxième et troisième « Intermissions » reprendront cette conversation entre Proust et Godard, principalement avec *Passion*, *Scénario pour le film « Passion »* et les *Histoire(s) du cinéma*, magnum opus godardien.

²²⁰ Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916], dans *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folios Essais », 2000, p. 142.

²²¹ *Ibid.*, p. 143.

totalité intensive, un levier imaginaire qui a pour fonction de révéler les potentialités de la nature, des êtres et des choses. Dans cette singulière entreprise, il est aidé des objets techniques, utilisés comme autant de vecteurs qui installent un commerce entre le « *moi* » et le monde. Pour être plus juste, ce que permet l'objet technique c'est une *mise en relation* entre l'image du « *moi* » et celle du monde. Cette étonnante analogie est comme la base du langage poétique de Proust. Ce que nous souhaiterions démontrer, ce sont les différents degrés d'existence du langage poétique dans sa *Recherche*, degrés qui valent tous pour un système original de *mise en image*, révélation dans laquelle le monde se donne à *lire* et le texte à *voir*. Par là, il faut accepter que le langage proustien soit « une réalité dernière, inexplicable, mystique, qui ne peut être observée que dans son développement²²² » ou, pour le dire à notre façon, dans un « devenir-image » qui crée un langage à même le langage. La méthode du narrateur pourrait alors se comprendre comme une traduction du langage du monde dans le langage de l'expérience qui, intrinsèquement, est une image individuante de ce monde.

« La traduction est le passage d'un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues. La traduction parcourt en les traversant des continus de métamorphoses, non des régions abstraites de similitude et de ressemblance²²³ ». Dans la *Recherche*, ce sont les langages de l'image et de la technique – en tant que langages de l'être et du monde – qui se traduisent de proche en proche, formant ainsi une série bien spéciale de métamorphoses. Le texte proustien est un tissu serré d'images entrecroisées qui se révèlent et en viennent à former un système. On remarque d'ailleurs, validant par là ce que nous n'avions que souligné plus haut, que c'est aussi bien la nature que l'homme qui parle et s'individualise dans l'image et ses métamorphoses. Deux exemples peuvent d'emblée clarifier cette idée.

Le premier passage est un moment privilégié du roman en ce qu'il se comprend comme la généalogie de la réminiscence de la madeleine, un point de vue original sur la nature de la création romanesque. Le jeune narrateur est mandaté par Léonie pour aller chercher le tilleul nécessaire à l'infusion que consomme régulièrement sa tante et dans laquelle elle lui a appris l'art de tremper une madeleine. Chez le pharmacien, dont

²²² *Ibid.*, p. 152.

²²³ *Ibid.*, p. 157.

l'établissement se transforme en univers d'images mouvantes, le narrateur remarque le caractère étonnant de certaines fleurs, « comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale. Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid » (I, 50-51), tel, comme il est aisé d'ajouter, un domaine des images et de leurs correspondances intensives. Dans cet amalgame de visions, le narrateur arrivera d'ailleurs à lire le passage du temps : « Mille petits détails inutiles – charmante prodigalité du pharmacien – qu'on eût supprimés dans une préparation factice, me donnaient, comme un livre où on s'émerveille de rencontrer le nom d'une personne de connaissance, le plaisir de comprendre que c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare, modifiées, justement parce que c'étaient non des doubles, mais elles-mêmes et qu'elles avaient vieilli » (I, 51). L'image se comprend ici comme un échantillon de la vie, une mise en relief de l'expérience du monde. De surcroît, le contenu affectif et cognitif de ces images possède une forte *valeur d'anticipation*, en cela que Proust livre à travers l'image inspirée du tilleul une vision opératoire de son roman. « Et chaque caractère nouveau n'y étant que la métamorphose d'un caractère ancien, dans de petites boules grises je reconnaissais les boutons verts qui ne sont pas venus à terme ; mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d'or – signe, comme la lueur qui révèle encore sur une muraille la place d'une fresque effacée, de la différence entre les parties de l'arbre qui avaient été “en couleur” et celles qui ne l'avaient pas été – me montrait que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps » (*id.*), ajoute le narrateur qui cadre métaphoriquement la scène afin que la révélation qu'elle supporte apparaisse en pleine zone de netteté. Le cercle des images que Proust met en scène conditionne une certaine expérience de lecture. Par ailleurs, l'accent est mis sur la spécificité du langage, si bien que l'on en vient à comprendre que le langage utilisé renvoie explicitement au roman, qui, à son tour, se cristallise dans une image. La fresque, à moitié effacée, dont il est question est celle de la structure même du roman qui s'est offerte au lecteur au cours de la métamorphose des images, sorte de traduction temporelle qui en vient à annoncer ce que le lecteur découvrira

comme étant la circularité de l'œuvre. La fin du passage est d'ailleurs on ne peut plus claire sur le rôle instrumental de l'image dans l'économie du roman et aussi dans le monde tel que conçu par Proust dans sa fiction : « Cette flamme rose de cierge, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qu'était la leur maintenant et qui est comme le crépuscule des fleurs. Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille morte ou de fleur fanée une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli » (*id.*). Toute image de la *Recherche* en est, dans les deux sens du mot, son crépuscule, à la fois le lever et la tombée du jour. Elle ferme un cycle, mais seulement pour mieux en commencer un nouveau, au cours de la lecture conçue comme un acte interprétatif et pratique, renouvelable une infinité de fois.

Le paragraphe suivant, qui prend place dans ce passage de « Combray » où sont éclairés les rapports et les interactions entre les différents membres de la famille du narrateur, vient mettre en application la théorie de l'image conçue comme *point de vue*, à la fois spatial, temporel et romanesque, quelque chose comme l'invention d'un nouveau mode de réalité dont témoigne également l'utilisation individuant que fait Proust du langage. Du nid des fleurs et des tiges, on passe au cosmos de la chambre de Léonie. « D'un côté de son lit était une grande commode jaune en bois de citronnier et une table qui tenait à la fois de l'officine et du maître-autel, où, au-dessus d'une statuette de la Vierge et d'une bouteille de Vichy-Célestins, on trouvait des livres de messe et des ordonnances de médicaments, tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer l'heure ni de la pepsine, ni des Vêpres » (I, 51), dit d'abord le narrateur pour donner une image de l'espace dans lequel un personnage capital comme Léonie, dont le rôle est celui d'un intercesseur, passe la plus grande partie de ses journées. Dans ce mélange du sacré et du clinique – des livres et des médicaments –, comment d'ailleurs ne pas reconnaître les conditions, aujourd'hui légendaires, qui ont été celles de Proust lui-même, malade dans sa chambre de liège, lors des années d'écriture de sa *Recherche* ? En restant toujours dans l'image mentale de la chambre de Léonie, cette hypothèse pourrait bien se développer. En effet, pour boucler sa description, le narrateur dit que « [d]e l'autre côté, son lit longeait la fenêtre, elle avait la rue sous les yeux et y lisait du matin au soir, pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray, qu'elle

commentait ensuite avec Françoise » (*id.*). Or, les princes sont persans au même titre que le regard de Léonie – tout droit sortie de cette matrice d’imagéité qu’est sa chambre – est *perçant*, comme celui de Proust d’ailleurs, véritable chroniqueur immémorial de Combray et de ses images, lieu du passage d’un langage dans un autre.

« Moi qui depuis mon enfance, vivais au jour le jour et ayant reçu d’ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m’aperçus pour la première fois, d’après les métamorphoses qui s’étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu’il avait passé aussi pour moi » (IV, 505), dit le narrateur, bien des années après les journées estivales à Combray, lors du « Bal de têtes ». Les images sont pour lui autant de métamorphoses qui traduisent le réel dans un langage qui leur est propre. C’est que le temps proustien n’est pas seulement un temps subjectif ou intérieur. On le trouve, sous forme d’images, dans tous les entrecroisements de la réalité, si bien que c’est le monde lui-même qui devient un langage parlant aux hommes et en traduisant l’expérience, comme en témoigne cette autre remarque : « Et indifférente en elle-même, leur vieillesse me désolait en m’avertissant des approches de la mienne. Celles-ci me furent, du reste, proclamées coup sur coup par des paroles qui à quelques minutes d’intervalle vinrent me frapper comme les trompettes du Jugement » (*id.*). L’« image-souvenir » se réincarne dans le devenir de la vieillesse, elle fait violence au présent pour l’amener dans un avenir qui prend la forme d’une réincarnation, le jugement qui annonce un monde nouveau et permet la résurrection des morts en personnages de roman. Même si les images aspirent à l’éternité, elles traduisent le temps qui passe et annulent du même coup la mort par un effet de reviviscence. Le narrateur découvre simultanément sa vieillesse inévitable et la logique de son roman, logique qui lui permettra de retrouver le temps au cœur de l’image et de son cycle infini. La première image énonciatrice, à en croire le narrateur, vient d’Oriane : « je venais de la voir, passant entre une double haie de curieux qui, sans se rendre compte des merveilleux artifices de toilette et d’esthétique qui agissaient sur eux, émus devant cette tête rousse, ce corps saumoné émergeant à peine de ses ailerons de dentelle noire, et étranglé de bijoux, le regardaient, dans la sinuosité héréditaire de ses lignes, comme ils eussent fait de quelque vieux poisson sacré, chargé de pierreries, en lequel s’incarnait le Génie protecteur de la famille Guermantes. “Ah ! me dit-elle, quelle joie de vous voir, vous mon plus vieil ami” » (*id.*).

Cette parole est un véritable choc pour le narrateur, comme l'indique la suite : « Et dans mon amour-propre de jeune homme de Combray qui ne m'étais jamais compté à aucun moment comme pouvant être un de ses amis, participant vraiment à la vraie vie mystérieuse qu'on menait chez les Guermantes, un de ses amis au même titre que M. de Bréauté, que M. de Forestelle, que Swann, que tous ceux qui étaient morts, j'aurais pu en être flatté, j'en étais surtout malheureux. "Son plus vieil ami ! me dis-je, elle exagère ; peut-être un des plus vieux, mais suis-je donc..." À ce moment un neveu du prince s'approcha de moi : "Vous qui êtes un vieux Parisien", me dit-il » (IV, 505-506). De ce passage, ressort ce que Benjamin nomme « le vrai visage surréaliste de l'existence ». « Tout ce qui se passe chez Proust relève de ce monde, quelle que soit la manière circonspecte et distinguée dont les événements y surgissent. Je veux dire : non point isolément pathétiques et visionnaires, mais annoncés et portant, de mainte façon étayée, une frêle et précieuse réalité : l'image²²⁴ ». Le « Bal de têtes », événement qui signale aussi bien la découverte de la fin que celle du début de l'œuvre, est bien un monde d'images, un univers d'entrecroisements où chez le narrateur coexistent plusieurs personnalités, le jeune homme de Combray, l'ami de prédilection des mystérieux Guermantes, et le vieux mondain habitué des réceptions et qui fréquente le Ritz. Au même titre qu'Oriane, le narrateur est un vieux poisson sacré avec ses pierreries, ayant remonté jusqu'à la source du roman, chargé de ses images-souvenirs. Qui plus est, ces mêmes images vont faire système avec d'autres signes de la puissance du temps et s'actualiseront comme autant de métamorphoses dont chacune est une révélation sur l'existence et sur le monde. Des réalités étrangères viennent se réfracter dans la nouvelle image qu'a le narrateur de sa propre personne. Au seuil de la mort surgit la possibilité d'une naissance. Le Jugement dernier annonce aussi bien la fin de l'histoire que le retour du roman.

²²⁴ Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvre II, op. cit.*, p. 141.



Citizen Kane (Orson Welles, 1941)

Les surprenantes métamorphoses de Welles jouant Kane aux différents âges de sa vie ne font que nous rappeler le vrai sujet de son premier film. Avec la vieillesse, viennent à la fois quelque chose de caricatural et quelque chose de sacré.



Mr Arkadin (Orson Welles, 1955)

*

Les potentialités de l'image se trouvent aussi dans les « faits de langage » tels qu'étudiés par Genette²²⁵. À travers ses « fautes », le langage proustien gagne une valeur esthétique qui n'est pas sans rapport avec la mécanique générale du roman. Les noms produisent en effet une image complexe, qui se dilate pour travailler et influencer de façon active l'état poétique du texte laissant une trace onirique, une « singularité mythique²²⁶ », qui est comme l'ombre de l'histoire racontée. Puisque l'image est plus belle et plus forte que la réalité, c'est cette dernière qui doit se métamorphoser pour atteindre ce que l'on pourrait appeler la vérité de l'image. Des faits de langage, à savoir de la logique spéciale de la langue, vient la motivation du signe, sorte d'encodage sémantique du réel par la fiction dans ce qu'elle a de plus herméneutique.

²²⁵ Gérard Genette, « Proust et le langage indirect », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 223-294.

²²⁶ *Ibid.*, p. 234.

Selon la formule de Barthes (« Proust et les noms »), le narrateur et le lecteur décodent ce que Proust encode, à l'instar d'une rêverie poétique qui se produirait dans la plus parfaite simultanéité ; et le narrateur deviendra à son tour auteur de sa propre vie et cryptera le réel, ce qui encore une fois rend compte du cycle propre à l'image. C'est en cela que Genette peut avancer que le nom proustien n'est rien de moins qu'un « signe total²²⁷ », total parce que tributaire d'un constant va-et-vient entre l'expérience, la méthode et l'idée. Pour le dire autrement, le nom et son image permettent une *cristallisation instantanée et réciproque entre l'actuel et le virtuel*, ce qui provoque un « vertige onomastique » doublé d'un « ballet métaphysique ». Le nom perçu comme image offre d'une part le réel et d'autre part l'au-delà du réel.

L'entreprise du nom et de son imagéité est parfois bien téméraire, révélant un autre pan du réel dans lequel peuvent venir se graver bon nombre d'illusions. C'est le cas du passage suivant où il est question de Bergotte et des noms comme *dessinateurs fantaisistes* « nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur quand nous avons devant nous au lieu du monde imaginé, le monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai, nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les dessins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé) » (I, 538). Le monde est *l'image du monde*, un monde d'images, et il semble bien qu'il faille s'en accommoder. L'apparition de Bergotte, qui précède le passage cité de quelques lignes, est digne d'un film de Méliès. Ce Bergotte « réel » n'est pas moins féerique que le Bergotte imaginé par le narrateur à la lecture de ses ouvrages.

²²⁷ *Ibid.*, p. 241.



Une chute de cinq étages (George Méliès, 1906)

Par les trucs cinématographiques, Méliès nous offre ses propres déesses du temps.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Une autre apparition mystérieuse du « temps à l'état pur ».

Il peut certes, comme c'est souvent le cas dans l'apprentissage de la vie tel qu'orchestré par Proust, être de prime abord décevant, mais ce « premier » Bergotte, ce Bergotte « originel » n'en est pas moins une image, et plus encore une construction mentale. Proust met donc en scène, dans une pure fantasmagorie prise en charge par des effets spéciaux, la dialectique de l'image de l'écrivain qui le suivra jusqu'à sa mort devant le tableau de Vermeer. Voici donc cette première « vue » de Bergotte : « Ce nom de Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi, mais instinctivement pour faire bonne contenance je saluai ; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire » (I, 537). « J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard, dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux,

d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire » (I, 537-538), pense ainsi le narrateur pour expliquer sa déception devant cette apparition qui, pourtant, est loin d'être sans intérêt, puisqu'il s'agit encore d'une image toute personnelle qui individualise et adapte le réel, au même titre que plus tôt c'était la fantasmagorie de la lecture qui adaptait l'image de l'écrivain au désir du narrateur. Cette scène est même réjouissante, du moins sur le plan conceptuel, en ce que le narrateur est en train de devenir créateur de nouvelles nappes temporelles et affectives. Cette création naît du choc entre les différentes images ou, dans le détail, de la collision entre l'image originale et l'image nouvelle, entre le schéma et un élément nouveau qui, justement, tente de s'incruster dans le schéma quitte à le modifier en profondeur. On le comprend bien, l'image chez Proust n'est jamais fixe. L'instantané de la vision ou du fantasme, aussi bref soit-il, est toujours en mouvement. C'est d'ailleurs une des premières conditions de ce que l'on doit bien se résoudre à nommer la philosophie de Proust, c'est-à-dire que l'idée prend forme à partir de la série des images juxtaposées, l'interprétation des images s'accorde avec la compréhension du monde.

Le bal des noms du *Côté de Guermantes*, lors du dîner qui en occupe plusieurs dizaines de pages, est l'occasion pour le narrateur d'expérimenter une nouvelle dimension du langage, dans la mesure où la généalogie des noms est analogue à celle des images, ce qui crée une singulière morale où la fable la plus extravagante marche côte à côte avec l'histoire dans ce qu'elle croit avoir de plus objectif. Le nom devient, aux dires de Proust, un « éblouissant coloriste » qui offre une vision en trompe-l'œil de la réalité, un monde à même de s'accorder à nos désirs les plus fous. L'économie des images se prête ici à une lutte aristocratique et princière : « La mobilité nouvelle dont me semblaient doués tous ces noms, venant se placer à côté d'autres dont je les aurais crus si loin, ne tenait pas seulement à mon ignorance ; ces chassés-croisés qu'ils faisaient dans mon esprit, ils ne les avaient pas effectués moins aisément dans ces époques où un titre, étant toujours attaché à une terre, la suivait d'une famille dans une autre, si bien que, par exemple, dans la belle construction féodale qu'est le titre de duc de Nemours ou de duc de Chevreuse, je pouvais découvrir

successivement, blottis, comme dans la demeure hospitalière d'un bernard-l'ermite, un Guise, un prince de Savoie, un Orléans, un Luynes » (II, 829). La leçon des mots devient une leçon des images, à moins que ce ne soit l'inverse. Un tel système de représentations demande un effort intellectuel semblable, cela va de soi, à la construction du livre à venir. « Parfois plusieurs restaient en compétition pour une même coquille ; pour la principauté d'Orange, la famille royale des Pays-Bas et MM. de Mailly-Nesle ; pour le duché de Brabant, le baron de Charlus et la famille royale de Belgique ; tant d'autres pour les titres de prince de Naples, de duc de Parme, de duc de Reggio. Quelquefois c'était le contraire, la coquille était depuis si longtemps inhabitée par les propriétaires morts depuis longtemps, que je ne m'étais jamais avisé que tel nom de château eût pu être, à une époque en somme très peu reculée, un nom de famille » (II, 829-830). Le jeu et le mouvement des images ressortent de la structure même des phrases utilisées pour en rendre compte. L'invention d'une telle image mentale est l'un des travaux les plus ardues pour l'esprit, défi que peut se vanter de relever fièrement le narrateur. La suite du passage est capitale : « Ainsi, comme M. de Guermantes répondait à une question de M. de Monserfeuil : "Non, ma cousine était une royaliste enragée, c'était la fille du marquis de Féterne, qui joua un certain rôle dans la guerre des Chouans", à voir ce nom de Féterne, qui depuis mon séjour à Balbec était pour moi un nom de château, devenir ce que je n'avais jamais songé qu'il eût pu être, un nom de famille, j'eus le même étonnement que dans une féerie où des tourelles et un perron s'animent et deviennent des personnes. Dans cette acception-là, on peut dire que l'histoire, même simplement généalogique, rend la vie aux vieilles pierres » (II, 830). L'image de la généalogie est ainsi féerique ou, ce qui n'est pas exactement la même chose, elle relève du dispositif de la féerie, comme genre théâtral et cinématographique (le passage d'un médium à l'autre étant fait grâce à la *remédiation baroque* propre à Méliès). À partir de l'image ainsi comprise, ce sont les êtres, les choses, les animaux, les végétaux et les minéraux qui parlent à l'homme et qui ponctuent son expérience dans le monde.

Le nom est un fragment lumineux qui donne sens à la totalité du monde, au même titre que la caméra ou le projecteur donnent vie à l'écran, et par le fait même aux spectateurs qui sont devant. La féerie proustienne, qui est l'un des dispositifs précinématographiques que le roman affectionne particulièrement, n'est pas née dans les foires mais, ce qui au fond n'est pas si étranger, dans les salons. Du coup, l'essence spirituelle des

Guermantes se trouve au cœur de la mystique cinématographique qui prend forme dans la *Recherche*. Le magnétisme des Guermantes ne cesse ainsi de produire des tableaux vivants et des séances d'hypnotisme dans ce spectacle total qu'est le « devenir-image » de l'aristocratie et de sa cinétique spatio-temporelle. Le nom, le lieu et le temps s'agencent pour former un puissant mixte esthétique qui peut se comprendre bien souvent comme une féerie cinématographique de Méliès, de Reynaud ou de Segundo de Chomon. « Qui sait, continuais-je à penser, si un jour Guermantes lui-même paraîtra autre chose qu'un nom de lieu, sauf aux archéologues arrêtés par hasard à Combray, et qui devant le vitrail de Gilbert le Mauvais auront la patience d'écouter les discours du successeur de Théodore ou de lire le guide du curé. Mais tant qu'un grand nom n'est pas éteint, il maintient en pleine lumière ceux qui le portèrent » (II, 830-831), se dit d'abord le narrateur au cours de ses illuminations. Les Guermantes sont recouverts par l'image lumineuse que projette leur nom mythique. C'est baignés dans cette lumière qu'ils joueront la série de leurs sketches magiques. Il s'agit là, selon nous, d'un réinvestissement féérique de l'écriture. « [C]'est sans doute, pour une part, l'intérêt qu'offrait à mes yeux l'illustration de ces familles, qu'on peut, en partant d'aujourd'hui, les suivre en remontant degré par degré jusque bien au-delà du XIV^e siècle et retrouver les Mémoires et les correspondances de tous les ascendants de M. de Charlus, du prince d'Agrigente, de la princesse de Parme, dans un passé où une nuit impénétrable couvrirait les origines d'une famille bourgeoise, et où nous distinguons, sous la projection lumineuse et rétrospective d'un nom, l'origine et la persistance de certaines caractéristiques nerveuses, de certains vices, des désordres de tels ou tels Guermantes » (II, 831), pense ensuite le narrateur se confrontant aux trucages optiques qui rendent possible la projection de l'image des Guermantes dévoilant leur vraie nature, ou du moins une nature autre. Ainsi le contenu de l'image n'est pas différent des moyens employés pour le rendre visible et, surtout, sensible.

L'image crée alors une sorte de « série culturelle » : un cycle de médiations dans lesquelles le réel viendra se réfracter. Le contact avec l'image prend forme grâce à un élément privilégié de cette série de médiations, avant de se cristalliser dans la réfraction comprise en tant que mouvement de l'image. C'est d'ailleurs cette *prédominance de la forme et de la médiation* qu'indique le narrateur lorsqu'il affirme que sa « curiosité historique était faible en comparaison du plaisir esthétique » (II, 831). Un tel idéalisme de

l'image ne peut que représenter une sorte de discontinuité avec la littérature naturaliste et réaliste, « genres » toujours présents à l'époque où Proust a commencé son roman. C'est peut-être la plus importante singularité de la *Recherche*, à savoir que l'originalité du roman se trouve dans l'entrecroisement de l'évolution de la littérature et de ses affinités nouvelles avec les arts visuels de la modernité, précisément avec le dispositif naissant du cinématographe. Une telle conception féerique de la littérarité, Proust va jusqu'à l'appliquer à la vie en général, la *Recherche* se transformant en fenêtre ou en caméra devant laquelle le monde se met en scène. Alors, pour reprendre un commentaire important du narrateur lors du « Bal de têtes », « la vie nous apparaît comme la féerie où l'on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe. Et comme c'est par des changements perpétuels qu'on sent que ces êtres prélevés à des distances assez grandes sont si différents, on sent qu'on a suivi la même loi que ces créatures qui se sont tellement transformées qu'elles ne ressemblent plus, sans avoir cessé d'être, justement parce qu'elles n'ont pas cessé d'être, à ce que nous avons vu d'elles jadis » (IV, 504-505). Mais il faut bien noter que – ce que souligne d'ailleurs la révélation finale du « Bal de têtes » – la féerie que présente la *Recherche* est tout à fait réversible, ce qui s'explique par ce que nous avons déjà défini comme la circularité des images. Dans le même temps, le roman se manifeste comme le schéma ou la réfraction de toutes les images et, ce qui est d'égale importance, des objets et des dispositifs qui rendent ces images possibles, qui les conditionnent. Le fleuve des inventions optiques de la modernité en vient à déborder les dispositifs et la technique pour finir par fertiliser les champs de la littérature, à moins que ce ne soit l'art littéraire qui se comprenne tout à coup comme une invention technique ou un dispositif formel.

À juste titre, un autre passage majeur de la grande médiation du *Temps retrouvé* peut, c'est le cas de le dire, nous éclairer. Alors que le « Bal de têtes » est le milieu par excellence des prospections temporelles et des images du vieillissement, Proust y insère également des images rétroactives. Par exemple celle-ci, dont on remarquera la valeur *technique* : « Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elle était comme ce qu'on

appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un monument, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps » (IV, 504). C'est bien cette perspective temporelle déformante qui intéresse Proust dans l'image et dans l'objet technique qui lui sert de socle, au même titre, ce qui rappelle le point de départ de notre réflexion, que les fautes de langage déforment esthétiquement la langue. La parole, comme l'image, devient intéressante lorsqu'elle se déploie dans une relation d'altérité, une « nouvelle dimension du langage²²⁸ ». L'inconscient du langage laisse transparaître celui de l'image, et réciproquement. Ils sont la traduction simultanée l'un de l'autre. La vie mondaine de la dernière section du *Temps retrouvé* est en ce sens une école d'interprétation de l'image et de son inconscient, procurant au narrateur un nouveau langage pour nommer les choses et les êtres.

« Quant à la femme dont M. d'Argencourt avait été l'amant, elle n'avait pas beaucoup changé, *si on tenait compte du temps passé*, c'est-à-dire que son visage n'était pas trop complètement démoli pour celui d'un être qui se déforme tout le long de son trajet dans l'abîme où il est lancé, abîme dont nous ne pouvons exprimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientations dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe » (IV, 504 ; Proust souligne), précise le narrateur. Par cette réflexion à certains égards « bergsonienne », on voit que le lieu de l'image n'est pas à proprement parler l'espace, tel que nous le pensons spontanément. Il s'agit plutôt d'une nouvelle possibilité de l'espace, une structure purement mentale et, du même coup, temporelle. Grâce à l'image, le temps et l'esprit viennent recouvrir l'espace du monde en mouvement ; situation, s'il en est une, analogue au rapport entre le projecteur et l'écran cinématographiques. « La nécessité, pour donner un nom aux figures, de remonter effectivement le cours des années, me forçait, en réaction, de rétablir ensuite, en leur donnant leur place réelle, les années auxquelles je n'avais pas pensé. À ce point de vue, et pour ne pas me laisser tromper par l'identité apparente de l'espace, l'aspect tout nouveau d'un être comme M. d'Argencourt m'était une révélation frappante de cette réalité du millésime, qui d'habitude nous reste abstraite, comme l'apparition de certains arbres nains

²²⁸ *Ibid.*, p. 249.

ou de baobabs géants nous avertit du changement de méridien » (*id.*). C'est une méthode de lecture du monde par son image la plus complexe, constituée par une série de plateaux symboliques que la pensée doit traverser et interpréter pour effectuer cette vue complexe des années, elle-même analogue au roman en train de se faire. Pour Proust – et contrairement à Platon –, la vérité est *dans l'image*, c'est-à-dire qu'elle reste dans la caverne, dans la salle cinématographique. L'image et l'objet technique qui en est l'intercesseur sont un fragment du monde en même temps qu'ils en sont le sens, la totalité intensive et affective. On expliquera ainsi le point de vue de l'image en tant que principe singularisant, et le réel comme flux d'images en voie d'individuation, ce qui met l'accent sur toute la matrice de l'expérience visuelle.



L'île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème (George Méliès, 1905)

En surimpression, une image sort de la caverne de Méliès.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que le rapport actif de l'imagination nominale est créateur d'images, au même titre que l'image rend ce rapport actif. En d'autres mots, le narrateur traduit les images en même temps que les images traduisent l'expérience. Dans cette équation proustienne, il faut ajouter la force inconsciente de l'objet technique, créateur d'images et intercesseur de la vérité. Le tissu des objets techniques de la *Recherche* forme quelque chose comme un texte « polygraphique ». L'objet technique est une des façons privilégiées avec laquelle Proust insère des images complexes dans le langage. L'utilisation des instruments dans le roman se fait principalement au second degré. Il s'agit d'une utilisation, ou d'une signification, métaphorique. C'est en cela que l'inconscient visuel n'est pas tant dans le contenu de l'image que dans sa forme, dans sa médiation. Les objets et les instruments déclenchent une interprétation technique et symbolique du monde pris dans une perspective nouvelle. Par leur singulière projection d'images, ils opèrent une

redistribution des valeurs. Le langage indirect de l'image et de la technique bouleverse la *Recherche* en même temps qu'il en incarne l'individualité ou, plus encore, la vérité « involontaire ».

Comme on a déjà eu l'occasion de le voir, le travail sur le langage, et par là même sur l'image, est le dénominateur commun de la relation entre le narrateur et Albertine, comme en témoigne le passage des glaces « impressionnistes » ou encore celui du sommeil de la jeune fille²²⁹. Or c'est pour cela qu'elle ne cesse d'être rapprochée du roman à venir. La vérité d'Albertine, comme celle de la *Recherche*, est la vérité de la splendeur de l'indirect. L'aimé se comprend alors comme une infinité de médiations qui mettent l'accent sur la fonction opératoire de l'imaginaire et qui, de surcroît, ont recours à différents objets techniques pour expliquer une telle économie spirituelle et affective. On pourrait dire d'Albertine qu'elle représente le langage indirect par excellence, qu'elle incarne la complexité de l'image, ce qui en elle est trop grand. Le moment qui précède la célèbre scène du baiser entre le narrateur et la jeune fille en est pour le moins révélateur. Dans ce moment d'intimité avec Albertine, le narrateur est à la recherche de l'image de l'être aimé, la « confrontation d'images empreintes de beauté ». Il cherche ainsi à conquérir son essence, si l'on accepte la spécificité éminemment *visuelle* de la pensée proustienne de l'être. Il se rappelle Albertine, dit-il, « d'abord devant la plage, presque peinte sur le fond de la mer, n'ayant pas pour moi une existence plus réelle que ces visions de théâtre où on ne sait pas si on a affaire à l'actrice qui est censée apparaître, à une figurante qui la double à ce moment-là, ou à une simple projection » (II, 656). L'image commande l'image, et c'est bien en cela que cette vision d'Albertine renvoie à une autre. Le narrateur rappelle en effet, à travers les entrecroisements de l'imagété, le jeu de fausse reconnaissance qui a caractérisé chez lui la découverte du talent dramatique de la Berma lors de la première représentation de *Phèdre*. Or, Proust insiste pour nous dire que la spécificité de la Berma, en tant qu'actrice, est justement de se donner au spectateur comme une sorte de projection mentale, à la fois pure et complexe. La suite nous montre que les seuils de l'image, en ce qu'elle a de cyclique, représentent différents modes de connaissance. « Puis la femme vraie s'était détachée du faisceau lumineux, elle était venue à moi, mais simplement pour que je pusse m'apercevoir qu'elle n'avait nullement, dans le monde réel, cette facilité amoureuse

²²⁹ Voir respectivement notre prologue et notre premier « Plan-séquence ».

qu'on lui supposait dans le tableau magique. J'avais appris qu'il n'était pas possible de la toucher, de l'embrasser, qu'on pouvait seulement causer avec elle, que pour moi elle n'était pas une femme plus que des raisins de jade, décoration incommestible des tables d'autrefois, ne sont des raisins. Et voici que dans un troisième plan elle m'apparaissait réelle, comme dans la seconde connaissance que j'avais eue d'elle, mais facile comme dans la première » (II, 656-657). Tout se passe comme si l'image de la jeune fille déclenchait une série d'intensités opératoires qui travaillent le réel dans tous les sens. Albertine confirme ici la virevolte affective et temporelle que Proust prête à l'image. Cette dernière est un mode de connaissance qui ne repose plus sur l'intelligence, voire sur ce que le sens commun nomme le savoir. L'image proustienne incarne cette sorte de non-savoir, la dimension sublime du savoir en ce qu'elle est un défi pour la pensée. Proust le dit très clairement, faisant de l'image mouvante d'Albertine une totalité intensive et complexe de savoir : « Mon surplus de science sur la vie [...] aboutissait provisoirement à l'agnosticisme. Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable d'abord s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai ? (Et hélas, je n'étais pas au bout de mes découvertes avec Albertine) » (II, 657). C'est d'ailleurs sur de telles découvertes que va se fonder – que se fonde déjà – sa théorie du roman. « En tout cas, même s'il n'y avait pas eu l'attrait romanesque de cet enseignement d'une plus grande richesse de plans découverts l'un après l'autre par la vie [...], savoir qu'embrasser les joues d'Albertine était une chose possible, c'était pour moi un plaisir peut-être plus grand encore que celui de les embrasser. Quelle différence entre posséder une femme sur laquelle notre corps seul s'applique parce qu'elle n'est qu'un morceau de chair, et posséder la jeune fille qu'on apercevait sur la plage avec ses amies, certains jours, sans même savoir pourquoi ces jours-là plutôt que tels autres, ce qui faisait qu'on tremblait de ne pas la revoir » (*id.*), dit ensuite le narrateur dans un effort d'intellection bien spécial qui va de l'image conceptuelle conçue comme schéma de la pensée à l'image romanesque qui est comme le cadre de l'expérience.

La prochaine phrase de ce développement – qui, en elle-même, est une véritable construction imageante – est primordiale en ce qu'elle explicite le rôle des instruments d'optique et des objets techniques dans le monde proustien, à savoir un monde perçu comme invention romanesque de la pensée. « La vie vous avait complaisamment révélé tout au long le roman de cette petite fille, vous avait prêté pour la voir un instrument

d'optique, puis un autre, et ajouté au désir charnel l'accompagnement, qui le centuple et le diversifie, de ces désirs plus spirituels et moins assouvissables qui ne sortent pas de leur torpeur et le laissent aller seul quand il ne prétend qu'à la saisie d'un morceau de chair, mais qui, pour la possession de toute une région de souvenirs d'où ils se sentaient nostalgiquement exilés, s'élèvent en tempête à côté de lui, le grossissent, ne peuvent le suivre jusqu'à l'accomplissement, jusqu'à l'assimilation, impossible sous la forme où elle est souhaitée, d'une réalité immatérielle, mais attendent ce désir à mi-chemin, et au moment du souvenir, du retour, lui font à nouveau escorte ; baiser, au lieu des joues de la première venue, si fraîches soient-elles, mais anonymes, sans secret, sans prestige, celles auxquelles j'avais si longtemps rêvé, serait connaître le goût, la saveur, d'une couleur bien souvent regardée » (II, 657-658), dit Proust, comme s'il s'adressait à la fois à son héros-narrateur et à son lecteur. La réflexivité de l'image permet ici au roman de coexister avec un commentaire sur la création romanesque.

« On a vu une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine, profilée sur la mer, et puis cette image, on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope. C'est pour cela que les femmes un peu difficiles, qu'on ne possède pas tout de suite, dont on ne sait même pas tout de suite qu'on pourra jamais les posséder, sont les seules intéressantes. Car les connaître, les approcher, les conquérir, c'est faire varier de forme, de grandeur, de relief l'image humaine, c'est une leçon de relativisme dans l'appréciation, d'un corps, d'une femme, belle à réapercevoir quand elle a repris sa minceur de silhouette dans le décor de la vie. Les femmes qu'on connaît d'abord chez l'entremetteuse n'intéressent pas, parce qu'elles restent invariables » (II, 658), lit-on ensuite pour découvrir une application de la théorie des objets techniques permettant une lecture individuante du monde et de l'aimé. Le stéréoscope assure, entre autres, *la mise en relief du réel*. Il en teste la profondeur. Est ainsi assurée, grâce à l'objet technique, une accentuation de l'imagination créatrice que vise le narrateur tout au long de sa recherche. Les fragments – à la fois fantastiques et réalistes – qui se profilent dans le stéréoscope constituent le fil rouge de la vérité, un flux d'images dans lequel le monde se fait bercer. L'instrument d'optique et l'image qui en découle prennent en charge une révélation épiphanique qui n'est autre que celle du temps.

Vient ensuite, à proprement parler, le moment du baiser. C'est l'occasion pour Proust d'amener à un autre niveau sa pensée de l'image et des objets techniques. « J'aurais bien voulu, avant de l'embrasser, pouvoir la remplir à nouveau du mystère qu'elle avait pour moi sur la plage avant que je la connusse, retrouver en elle le pays où elle avait vécu auparavant ; à sa place du moins, si je ne le connaissais pas, je pouvais insinuer tous les souvenirs de notre vie à Balbec, le bruit du flot déferlant sous ma fenêtre, les cris des enfants » (II, 659). Retrouver le pays, comme vient de le dire le narrateur, n'est-ce pas être à la recherche de l'origine onirique de l'image, afin de rehausser l'actualité de l'être aimé par sa virtualité ? Il s'agit de la vision indéterminée du souvenir ou de son image qui se présente sous la forme d'une sorte de pathologie romanesque. La suite du passage peut clarifier cette idée :

Mais en laissant mon regard glisser sur le beau globe rose de ses joues, dont les surfaces doucement incurvées venaient mourir aux pieds des premiers plissements de ses beaux cheveux noirs qui couraient en chaînes mouvementées, soulevaient leurs contreforts escarpés et modelaient les ondulations de leurs vallées, je dus me dire : « Enfin, n'y ayant pas réussi à Balbec, je vais savoir le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Albertine. Et puisque les cercles que nous pouvons faire traverser aux choses et aux êtres, pendant le cours de notre existence, ne sont pas bien nombreux, peut-être pourrai-je considérer la mienne comme en quelque manière accomplie quand, ayant fait sortir de son cadre lointain le visage fleuri que j'avais choisi entre tous, je l'aurai amené dans ce plan nouveau, où j'aurai enfin de lui la connaissance par les lèvres » (*id.*).

Le « plan nouveau » dans lequel le narrateur souhaite amener Albertine signale quelque bouleversement dans l'ordre du réel. Pour le dire autrement, l'image altère la forme du réel pour ensuite le modeler selon nos désirs. L'image est alors si puissante qu'elle enclenche une sorte d'ébranlement de la personnalité entière, d'où ces étranges considérations physiologiques de la part du narrateur : « Je me disais cela parce que je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres ; je me disais que j'allais connaître le goût de cette rose charnelle, parce que je n'avais pas songé que l'homme, créature évidemment moins rudimentaire que l'oursin ou même la baleine, manque cependant encore d'un certain nombre d'organes essentiels, et notamment n'en possède aucun qui serve au baiser. À cet organe absent il supplée par les lèvres, et par là arrive-t-il peut-être à un résultat un peu plus satisfaisant que s'il était réduit à caresser la bien-aimée avec une défense de corne » (*id.*). La connaissance par les sens n'est donc pas aussi perfectionnée, du moins en ce qui a trait à l'être aimé, que celle de l'image, ce qui a pour effet que le narrateur remet en cause la constitution et la causalité de l'anatomie humaine. L'image de la jeune femme aimée a cette

caractéristique bien spéciale de prendre forme dans un passé qui n'a pas pour ainsi dire de date et qui, plus encore, ne saurait en avoir. Ce passé paraît, jusqu'à preuve du contraire, inaccessible au corps qui semble condamner à vivre dans un perpétuel présent qui n'arrive pas à déployer une logique de la sensation digne de ce nom.

« Les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée. D'ailleurs à ce moment-là, au contact même de la chair, les lèvres, même dans l'hypothèse où elles deviendraient plus expertes et mieux douées, ne pourraient sans doute pas goûter davantage la saveur que la nature les empêche actuellement de saisir, car dans cette zone désolée où elles ne peuvent trouver leur nourriture, elles sont seules, le regard, puis l'odorat les ont abandonnées depuis longtemps » (II, 659-660), lit-on ensuite dans ce qui se comprend de plus en plus comme un traité ou une fiction théorique de l'âme, de l'image et des passions. C'est seulement lorsque le narrateur s'approchera d'Albertine pour l'embrasser que se mettra vraiment en marche un processus de connaissance tributaire, on l'aura deviné, de la vision : « au fur et à mesure que ma bouche commença à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles ; le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure » (II, 660). L'œil, contrairement à d'autres organes comme les lèvres, peut se transformer en objet technique, instrument privilégié de la connaissance. La virtualité technique de l'œil répond ainsi à la potentialité sensorielle de l'image. Le narrateur est bel et bien pris dans un délire positif de la vision qui met l'accent sur ce que l'on pourra qualifier d'inconscient du savoir. Après le stéréoscope, voici une autre médiation technique qui servira d'explication à cet état anormal de l'esprit qui vient enrichir la vie normale. À la lettre, il s'agit d'une parenthèse aussi bien technique que conceptuelle :

Les dernières applications de la photographie – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyons une chose à aspect défini, les cent

autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. (*id.*)

Pour Proust, le regard n'est pas le sens qui objective, mais bien plutôt celui qui accentue la virtualité du réel. Il met en relief le monde et ses possibilités sur le même plan d'immanence. Le baiser proustien doit d'abord se comprendre comme un déplacement spatio-temporel qui bouleverse l'économie ordinaire des sens. L'essence de l'être aimé permet ainsi une mise en perspective du réel et de ses « formes symboliques ».

Après le stéréoscope et l'appareil photographique, on pourrait se risquer à avancer la nature quasi cinématographique du prochain moment de la scène, bien que Proust ne donne pas explicitement cette métaphore technique pour expliquer l'image de la pensée qui s'y manifeste. « Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place une autre » (II, 660). La « pellicule » se déroule au même rythme que les identités de la jeune fille en fleurs, créant du même coup une série de chocs attractionnels. Le déroulement cinématographique des images produit une sorte de déraillement de la pensée : toutes les essences constitutives d'un seul et même être jaillissent dans ces jets symétriques d'un présent qui recouvre aussi bien le passé que l'avenir. L'image s'actualise encore et encore par la virtualité d'une perception en mouvement, perception que l'on doit considérer dans ce qu'elle a de plus créateur.

*

Ce deuxième chapitre de notre enquête sera pour sa part consacré à mettre en perspective la possibilité *intrinsèque* à la *Recherche* d'un Proust « cinéaste ». On interrogera simultanément deux choses, d'ailleurs analogues. D'une part, les valeurs pour le moins complexes, quand ce n'est pas paradoxales, que Proust confère à l'image, comprise comme

pointe intensive de son entreprise romanesque, relevant elle-même d'une certaine pensée philosophique de l'être. Pour prendre un concept que l'on retrouvera plus tard dans la philosophie bergsonienne, le présent de l'image est comme un miroir mobile que le romancier ne cesse de promener dans son texte, réfléchissant souvenirs, perceptions et affects. Dans l'individuation qu'il en propose, Proust a su transformer l'image en une instance narrative bien spéciale, qui commente et intensifie la triade romanesque de l'auteur, du narrateur et du personnage. L'image affecte le roman en même temps qu'elle est affectée par lui. Elle opère la compénétration d'états impossibles. D'autre part, en tant que médiation de l'expérience, elle a besoin d'un nombre toujours plus grand de figures pour se déployer. L'objet technique et les instruments d'optique sont le support d'une telle médiation²³⁰. Ils prennent en charge l'imagination et libèrent l'invention, invention de la vérité produite et reproductible. L'imagination technique crée ce que la raison et le langage ne pourront que continuer. Proust renverse ainsi le rapport habituel entre l'intelligence et la technique : chez lui la technique et son image opératoire *précèdent* l'effort intellectuel en laissant poindre une image originale de la pensée. Suivant les intuitions de Bourgeois et les théories de Deleuze, il n'est pas impossible que cette image soit de même nature que celle que nous offre, avec variantes, ce cinéma « moderne » qui serait également un cinéma « proustien ».

L'objet technique traduit et projette l'image dans la nature, elle s'y incruste telle une pléiade de signes que l'expérience, à l'aide de la méthode appropriée, devra interpréter. La compréhension du monde, semble dire Proust, passe par une restructuration de la réalité à partir de l'image technique et sensorielle. Il suffit d'être attentif, de laisser apparaître la vérité propre aux images, pour « ouvrir » le réel et l'expérience. Une fois l'image projetée, la nature et les êtres deviennent un livre ou, mieux encore, ils se transforment eux-mêmes en images mouvantes sur l'écran de la pensée. La conscience se développe alors en même temps que l'image, ce qui revient à dire que la perception est tributaire de la médiation technique et imaginaire.

²³⁰ Dans le domaine des études proustiennes, on soulignera trois ouvrages, deux récents et un fondateur, qui traitent de front ces questions, et desquels s'inspire à différents degrés le présent « Plan-séquence » : Patrick Mathieu, *Proust, une question de vision. Pulsions scopiques, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 308 p. ; Pedro Kadir, *Marcel Proust ou Esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004, 326 p. ; David Mendelson, *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968, 252 p.

Présences de Proust

Nul autre objet que la lanterne magique ne démontre mieux de tels principes romanesques. Elle rend possible la première image du système de vérité grâce auquel le narrateur pense, on devrait dire *agence*, le possible et l'impossible. La lanterne magique proustienne doit se comprendre par la singularité absolue de la connaissance onirique de son image. Dans le même temps, elle paraît être une annonce programmatique ou conceptuelle du cinéma. En quelque sorte, l'éclairage de la lanterne proustienne est paradigmatique. Cet objet technique, fer de lance de l'esthétique du roman, est comme un nouvel apprentissage de l'acte de vision : de la vision romanesque comme image du monde. L'instrument d'optique ainsi conçu éclaire le rôle de l'imagination dans la constitution d'une pensée romanesque en ce qu'elle réfracte la connaissance nouvelle propre aux objets de la modernité visuelle. C'est une singulière technique qui, par le mécanisme non moins original de la lanterne, en vient à se comprendre comme une fable, d'où le rapport entre l'ouverture de la *Recherche* et les premières images de « Combray ». La fiction théorique de la lanterne se donne comme image du monde dans lequel nous vivons, un monde où le rationalisme de la pensée se subordonne volontiers à une logique de l'image, c'est-à-dire au cycle de l'image. La lanterne magique et les objets techniques qui gravitent autour de son potentiel herméneutique permettent au narrateur de tirer puis de développer par lui-même toutes les vérités qui y étaient implicitement contenues. Dans cette médiation technique de la vérité des images, la pensée s'intensifie : elle sort d'elle-même, se projette et redéfinit son rapport au réel.



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

L'histoire entre cet homme et cette femme est totalement « focalisée » par les objets techniques.

On nous permettra de revenir brièvement sur un passage déjà cité, mais qui ne semble pas pour autant avoir livré toute sa signification. Il est question du rapport qui unit la fable d'ouverture de la *Recherche* avec le court récit de la lanterne magique, non moins fantasmagorique, qui rythme les premières pages de « Combray ». Rendant compte des effets pratiques de l'esthétique de la lanterne, le narrateur se pense lui-même à travers l'expérience des images. « [J]e distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration » (I, 10), peut-on lire. La réalité se remplit des conditions affectives de l'image, celle du dangereux Golo. Dangereux en ce qu'il incarne un bouleversement de la perception ordinaire et de la manière habituelle de juger du monde. Phénomène que l'on trouvait déjà – mais de façon moins romanesque, voire pré-romanesque – dans la fable d'ouverture, au moment où le « je » (qui à la fois *est* et *n'est pas* celui du narrateur) évoque l'effort méthodique de la pensée lorsqu'elle désire se « disloquer », « s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir » (I, 8). C'est en cela que Golo, en tant que projection originelle de la lanterne magique, est à l'image de la pensée : il pense la pensée. Précisons : image de la pensée disloquée, qui se tourne et se retourne sur elle-même afin de trouver la position qui lui permettra d'acquérir un nouveau mode de connaissance, ce que confirmeront les autres présences de la lanterne.

*

Effort de lanterne

La méthode imaginaire de la lanterne magique proustienne s'offre comme levier qui accroît la pensée et lui permet de découvrir une nouvelle forme de jouissance et de liberté. Tout

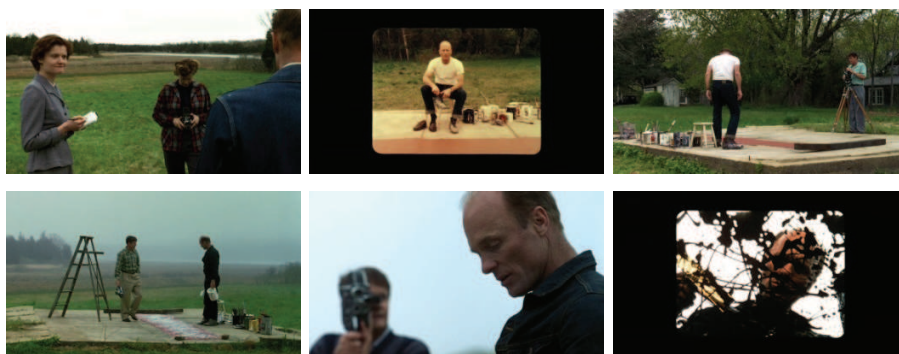
passer par la vérité de l'image, du fait que cette vérité est en elle-même une image de la méthode d'existence. Cette libération, de proche en proche ou de loin en loin, deviendra ce que Proust nomme à la fin de son roman le temps à l'état pur, l'infini en ce qu'il a de plus immédiat. La vie commune entre l'image et la pensée, ce que l'on peut définir comme leurs affinités ontologiques, développe la *Recherche* comme roman de l'imagination et de la médiation technique.

C'est en cela que le plus bel hommage que rend le narrateur à l'art d'Elstir – peut-être le plus grand disciple de l'image dans le roman – n'a pas lieu lors de la visite de son atelier, mais plutôt au moment où est découverte la collection particulière de ses tableaux que possèdent les Guermantes. Ce passage a lieu tout juste avant le dîner au cours duquel prendra place le ballet imaginaire de la rêverie onomastique de la royauté et de l'aristocratie. La scène est « découpée » puis « montée » par Proust avec le plus grand soin. Elle s'ouvre par une réflexion sur la nature du passé et l'originalité de l'image, c'est-à-dire sur deux composantes majeures du livre dont le narrateur entreprendra l'écriture. « Cet éloignement imaginaire du passé est peut-être une des raisons qui permettent de comprendre que même de grands écrivains aient trouvé une beauté géniale aux œuvres de médiocres mystificateurs comme Ossian. Nous sommes si étonnés que des bardes lointains puissent avoir des idées modernes, que nous nous émerveillons si, dans ce que nous croyons un vieux chant gaélique, nous en rencontrons une que nous n'eussions trouvée qu'ingénieuse chez un contemporain » (II, 711). Or, le poète écossais Ossian, dont les œuvres dateraient du III^e siècle, est en fait la construction du poète James Macpherson, dont l'ingéniosité – degré ultime de la fausse modestie – est celle d'avoir prétendu n'être que son traducteur, plutôt que d'avoir cherché la vraie nature du passé à même le temps présent en ce qu'il a de plus féerique. Proust, dont la quête littéraire est également celle du souvenir, se devait d'exposer l'illusion faussement poétique de Macpherson, ce qu'il fait ainsi : « Un traducteur de talent n'a qu'à ajouter à un ancien qu'il restitue plus ou moins fidèlement, des morceaux qui, signés d'un nom contemporain et publiés à part, paraîtraient seulement agréables : aussitôt il donne une émouvante grandeur à son poète, lequel joue ainsi sur le clavier de plusieurs siècles. Ce traducteur n'était capable que d'un livre médiocre, si ce livre eût été publié comme un original de lui. Donné pour une traduction, il semble celle d'un chef-d'œuvre » (*id.*). Le passé tel que conçu par Macpherson n'est pas

celui d'un temps à l'état pur, puisqu'il ne peut en rendre compte qu'avec les moyens de la représentation dans ce qu'elle a de plus habituel. C'est pourquoi le poète a rapidement été démasqué. À l'inverse, la vérité que tente d'atteindre Proust produit la figure du temps avec des moyens *non représentatifs*, par la dislocation de la pensée et de l'objet technique produisant de nouvelles distances entre les choses et de nouveaux rapports entre les êtres. « Le passé non seulement n'est pas fugace, il reste sur place. Ce n'est pas seulement des mois après le commencement d'une guerre que des lois votées sans hâte peuvent agir efficacement sur elle, ce n'est pas seulement quinze ans après un crime resté obscur qu'un magistrat peut encore trouver les éléments qui serviront à l'éclaircir ; après des siècles et des siècles, le savant qui étudie dans une région lointaine la toponymie, les coutumes des habitants, pourra saisir encore en elles telle légende bien antérieure au christianisme, déjà incomprise, sinon même oubliée au temps d'Hérodote et qui, dans l'appellation donnée à une roche, dans un rite religieux, demeure au milieu du présent comme une émanation plus dense, immémoriale et stable » (*id.*). C'est une autre définition de la mémoire involontaire, de laquelle émane le souvenir pur. Cette stabilité du présent est donc l'être en soi du passé, comme la madeleine rend visible l'être en soi de Combray, sa nature immémoriale. La nature bien spéciale d'une telle image peut aussi être révélée par la médiation d'une lanterne magique, en ce qu'elle vient juxtaposer une vérité nouvelle sur la réalité habituelle, ce qu'indique la suite du passage.

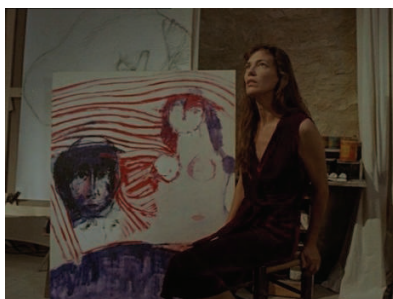
« En quittant le vestibule, j'avais dit à M. de Guermantes que j'avais un grand désir de voir ses Elstir. [I]l me conduisit, s'effaçant gracieusement devant chaque porte, s'excusant quand, pour me montrer le chemin, il était obligé de passer devant, petite scène qui (depuis le temps où Saint-Simon raconte qu'un ancêtre des Guermantes lui fit les honneurs de son hôtel avec les mêmes scrupules dans l'accomplissement des devoirs frivoles du gentilhomme) avait dû, avant de glisser jusqu'à nous, être jouée par bien d'autres Guermantes pour bien d'autres visiteurs. Et comme j'avais dit au duc que je serais bien aise d'être seul un moment devant les tableaux, il s'était retiré discrètement en me disant que je n'aurais qu'à venir le retrouver au salon » (II, 711-712). L'image des tableaux d'Elsir, que pourtant le narrateur ne peut encore apprécier, fait déjà ressortir le caractère cyclique de la réalité lorsqu'elle entre dans une série culturelle privilégiée. La chronique de la vie des Guermantes – d'où la mention de Saint-Simon – fait partie du cycle de l'image

proustienne. La présence des œuvres d'Elstir dans leur mystérieuse demeure n'en est qu'accentuée. « [D]e nouveau comme à Balbec j'avais devant moi les fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre et que ne traduisaient nullement ses paroles » (II, 712). Selon nous, la suite est capitale pour l'entreprise proustienne, car elle vient cristalliser l'importance de la médiation technique dans cette entreprise philosophique et romanesque : « Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que connaître l'homme, c'est-à-dire tant qu'on n'eût fait que voir la lanterne coiffant la lampe, avant qu'aucun verre coloré eût encore été placé » (*id.*). *La tête d'Elstir est une lanterne magique, et ses tableaux non pas des toiles ou des écrans, mais des projections.* Peut-on concevoir une meilleure image de la pensée que cette image de la pensée *comme médiation technique* ? La vision du peintre – métamorphosé en instrument d'optique – transcrit ses idées sur le monde qui lui-même devient un plan d'immanence, un levier pour la pensée. L'objet technique s'individualise en même temps que le monde s'anthropomorphise, qu'il s'accorde aux visions de l'homme-instrument. Or, on est en droit de se demander si la véritable lanterne magique de la *Recherche* ne serait pas, au-delà de celle d'Elstir, la tête du narrateur, au même titre que lors de la séquence d'Odette au Bois (cf. notre prologue) ce n'est pas tant les cavaliers qui sont cinématographiés que la femme de Swann faisant sa promenade.



Pollock (Ed Harris, 2000)

Ce que montre Pollock, c'est au contraire l'impossible union de la technique cinématographique et de la peinture. Le peintre voit ses toiles comme des boules de lumière, alors que les reporters de Life tentent de les fixer sur un écran, d'en faire l'empreinte.



La belle noiseuse (Jacques Rivette, 1991)

À l'inverse de Pollock, La belle noiseuse est un des rares films qui fait de la peinture non pas une toile, mais une projection. Liz, la femme du peintre Frenhofer, regarde avec une forme de stupeur mêlée d'excitation le dernier tableau de son mari, son chef-d'œuvre que nous ne verrons jamais. Contrairement aux autres œuvres du peintre, cette toile n'est pas qu'une toile : elle projette son emprise sur les vies de tous ceux qui l'ont approché de trop près. C'est pour cette raison qu'il faudra, tel un anneau magique au pouvoir trop puissant, la cacher à jamais. Pour ce film, Demy « adapte » la nouvelle de Balzac Le chef-d'œuvre inconnu, et s'inspire de quelques textes de Henry James, dont Le motif dans le tapis.

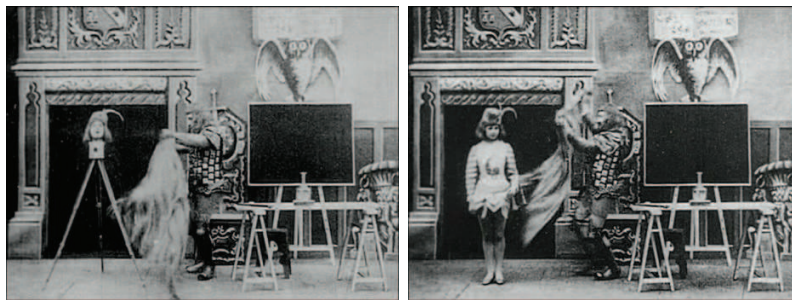
« Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient le plus ridicules aux gens du monde m'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement. Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur ! » (II, 712), dit encore le narrateur, en ajoutant la voiture comme objet technique à même de déployer la vraie nature de l'illusion d'optique, celle de la mise en relief du temps et de la connaissance.



Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

La voiture n'est pas seulement un moyen de transport, mais un moyen de connaissance.

Proust fait donc surgir des images pour éclairer sa démarche, pour valider sa méthode et perpétuer son entreprise d'analyse du réel. « [N]'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? [...] Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision » (II, 712-713). Dissoudre l'« agrégat de raisonnements » dont l'image est habituellement constituée pour, du même coup, la replacer dans une stratigraphie intensive, ce serait bien là une des tâches cruciales d'Elstir en ce qu'il est un personnage intercesseur entre l'expérience du narrateur et le récit de la méthode, l'endroit et l'envers de la *Recherche*, elle-même comprise comme image de la vérité.



Le chevalier mystère (George Méliès, 1899)

Et si Proust avait vu ce film...

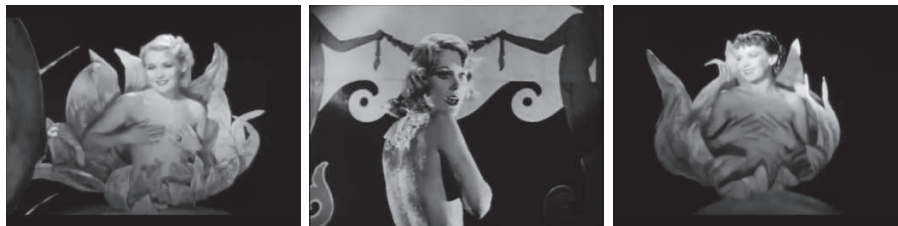


Un homme de têtes (George Méliès, 1898)

Une autre fiction « cérébrale » de Méliès.

« Les gens qui détestaient ces “horreurs” s’étonnaient qu’Elstir admirât Chardin, Perroneau, tant de peintres qu’eux, les gens du monde, aimaient. Ils ne se rendaient pas compte qu’Elstir avait pour son compte refait devant le réel (avec l’indice particulier de son goût pour certaines recherches) le même effort qu’un Chardin ou un Perroneau, et qu’en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d’œuvres de lui. Mais les gens du monde n’ajoutaient pas par la pensée à l’œuvre d’Elstir cette perspective du Temps qui leur permettait d’aimer ou tout au moins de regarder sans gêne la peinture de Chardin » (II, 713), dit ensuite le narrateur qui se transforme lui-même en intercesseur de la perspective temporelle qui fait de l’œuvre du peintre une anticipation du roman à venir. Imaginer un tel projet, c’est déjà le réaliser pour une première fois. Les projections imaginaires de la lanterne permettent, comme va le dire Proust, la révélation d’un passé nouveau, et le temps devient une sorte de logique appliquée de la vision : « Pourtant les plus vieux auraient pu se dire qu’au cours de leur vie ils avaient vu, au fur et à mesure que les années les en éloignaient, la distance infranchissable entre ce qu’ils jugeaient un chef-d’œuvre d’Ingres et ce qu’ils croyaient devoir rester à jamais une horreur (par exemple l’*Olympia* de Manet) diminuer jusqu’à ce que les deux toiles eussent l’air jumelles. Mais on ne profite d’aucune leçon parce qu’on ne sait pas descendre jusqu’au général et qu’on se figure toujours se trouver en présence d’une expérience qui n’a pas de précédents dans le passé » (*id.*). La perspective temporelle déclenche le kaléidoscope du jugement esthétique et souligne que l’art véritable est rarement reconnu comme tel. Cette leçon – sortie tout droit d’une lanterne magique – est un des paradoxes de la *Recherche*, en ce sens où elle peut nuancer les propos sévères que Proust tient lors du *Temps retrouvé* sur le cinématographe, puisque ce médium nouveau a tout pour être analogue à la lanterne, pour en être le « parent » esthétique. Le cinématographe, plus encore que la peinture de Manet, était à l’époque de Proust un art nouveau, sévèrement critiqué par plusieurs groupes de la société, et par Proust lui-même. Comme l’*Olympia*, les premières vues cinématographiques ont d’abord été considérées comme des horreurs, avant que le temps ne les mette en relief, ne fasse apparaître leur rapport privilégié avec l’impressionnisme et l’art de la Belle Époque, leur « côté 1900 », sans compter qu’un Méliès ne cessera de peaufiner son art créant ainsi l’art total de la féerie cinématographique. La lanterne proustienne, replacée dans la réfraction temporelle

adéquate, se lit donc comme une leçon de cinéma pour notre époque, en dépit des réticences de Proust à l'endroit de ce médium nouveau. Médium qui, simultanément, bouleverse, confirme le système esthétique et imaginaire que selon nous Proust tente d'instaurer avec les nombreuses médiations techniques de la *Recherche*.

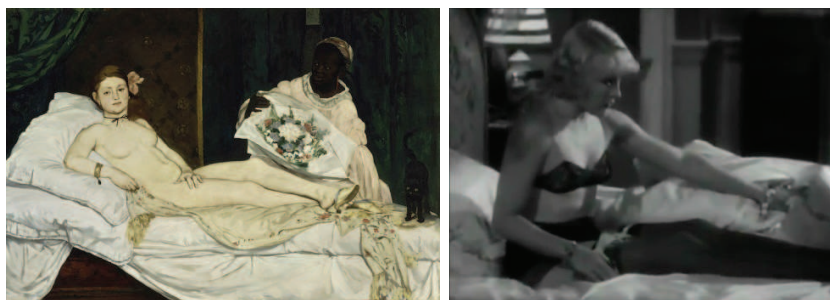


Meet the Baron (Walter Lang, 1933)



Gold diggers of 1933 (Mervyn LeRoy, 1933)

Hollywood avant son fameux « code ».



Olympia (Édouard Manet, 1863) et *If I had a Million* (Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiter et H. Bruce Humberstone [film à vignettes], 1932)

Parlant d'un autre tableau d'Elstir, le narrateur, dont la description rivalise avec l'art du peintre, aura ensuite la réflexion suivante : « Cette fête au bord de l'eau avait quelque chose d'enchanté. La rivière, les robes des femmes, les voiles des barques, les reflets innombrables des unes et des autres voisinaient parmi ce carré de peinture qu'Elstir avait découpé dans une merveilleuse après-midi. Ce qui ravissait dans la robe d'une femme

cessant un moment de danser à cause de la chaleur et de l'essoufflement, était chatoyant aussi, et de la même manière, dans la toile d'une voile arrêtée, dans l'eau du petit port, dans le ponton de bois, dans les feuillages et dans le ciel » (II, 713-714). On le voit bien, c'est une maîtrise totale de la nature qu'offre ici la médiation technique et artistique. La nature, pour Elstir ou le narrateur, devient un instrument entre leurs mains, un reflet individualisant et poétique de leur « *moi* » profond. La vérité du monde passe par la réfraction de cette image. L'image, avec ses semences de vérités, est la fable du monde, d'où, à bien y penser, la présence privilégiée d'objets techniques que l'on trouve dès les premières pages de la *Recherche*. C'est aussi ce qu'indique la suite du passage.

« Comme, dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter : "Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail", de même j'entendais : "La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans les regards du peintre" » (II, 714). Dans le monde perçu comme images de l'âme et des passions, tout se vaut. Les intensités sont également redistribuées entre l'homme, les objets et la nature. Ce monde nouveau, ce n'est pas l'intelligence qui le crée – c'est la différence entre Elstir théoricien et Elstir peintre –, mais l'imagination. L'image, comme on a déjà pu l'indiquer, disloque la pensée, elle fait déborder le fleuve du savoir pour que ses eaux aillent fertiliser d'autres terres de l'entendement humain. L'affabulation, en créant une image originale du monde, permet d'agir efficacement sur la nature. Dans l'instantané, le peintre arrive à retrouver le mouvement de la pensée. L'artiste créateur d'images, dit Proust, « avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir, que

le plaisir finit, que la vie passe et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y voient ensemble, ne se retrouvent pas » (*id.*). Le mouvement intrinsèque de l'image – qu'il s'agisse d'une toile d'Elstir ou d'une vision de lanterne magique – permet la multiplication des points de vue et, par là même, la libération des essences. Les techniques et les instruments d'optique mettent l'accent sur l'imagination, en ce sens qu'elle est une puissance de la pensée créatrice de points de vue originaux qui, eux-mêmes, en viendront à orienter l'activité de l'imagination et la direction de l'invention.

« Je reconnaissais encore un aspect, tout autre il est vrai, de ce qu'est l'Instant, dans quelques aquarelles à sujets mythologiques, datant des débuts d'Elstir et dont était aussi orné ce salon. [...] C'est ainsi que, par exemple, les Muses étaient représentées comme le seraient des êtres appartenant à une espèce fossile mais qu'il n'eût pas été rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagneux. Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisée par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse, comme, dans la nature, des créatures d'espèces différentes mais amies et qui vont de compagnie » (II, 714-715). Cette mythologie de l'image a pour effet, semble nous dire Proust, de rendre opératoires de nouvelles conditions d'intelligibilité de la réalité. La peinture, projetée par la tête de l'homme-lanterne, devient alors le masque de la réalité, comme le dit bien la fin du passage, juste avant que le narrateur rejoigne les Guermantes et pratique lui-même l'art des visions mythologiques du réel. « Dans une de ces aquarelles, on voyait un poète épuisé d'une longue course en montagne, qu'un Centaure, qu'il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint, et le relate au passé défini » (II, 715). C'est aussi l'invention propre à la lanterne proustienne, à savoir de rendre romanesques et concrètes les visions qui remplissaient la fable d'ouverture de la *Recherche*. La lanterne est l'instrument qui fait passer la fable au roman, avant que celui-ci ne devienne à son tour – dans ce cycle qui caractérise la pensée créatrice – une image immémoriale. On comprend

alors que la seule véritable image est celle qui rend toute image capable de vérité. La vérité de l'image se donne du même coup comme un système affectif et analogique dans lequel l'esprit s'explicite à lui-même et découvre ce qu'il pensait, peut-être à son insu, dès le commencement de la fable du monde.

*

La lanterne et les Guermantes

Les Guermantes, comme on a déjà pu en rendre compte, sont pour le narrateur un puissant vecteur d'imaginaire, si bien que l'on pourrait avancer, au-delà de la métaphore, qu'ils sont *eux-mêmes* une lanterne magique, d'où leur affinité avec les objets techniques. Dès le début de la *Recherche*, c'est Oriane qui joue le rôle de ce levier intensif. Proust réfracte le va-et-vient qui caractérise cette image en mouvement qu'est Oriane à travers une méditation sur l'écriture comme prose du monde. Oriane est un fragment essentiel de la fresque des lanternes dans le roman. Elle forme l'esprit à être attentif, à ne pas se détourner de lui-même. Une sorte d'intuition imaginaire s'incarne à travers ce personnage, intercesseur esthétique au même titre que peut l'être un artiste comme Elstir. Oriane est pour le jeune narrateur une idée absolue dont tout le savoir s'ensuit, comme si le monde donnait à voir des signes afin d'exposer et de structurer sa vérité. La vraie nature de l'image des Guermantes représente pour le narrateur un long chemin à parcourir au bout duquel se trouve quelque Saint Graal. Un passage du *Côté de chez Swann* montre bien la transe que provoque un tel rite d'initiation.

Au cours de ses promenades à Combray, le héros-narrateur est à la recherche d'un nouveau lien entre le langage et l'image, la pensée et l'écriture, rapport qui passe par l'essence mouvante du mot « Guermantes » compris comme une nouvelle possibilité d'être. Encore une fois, une lanterne permet une telle médiation fabuleuse. « Je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le "Couronnement d'Esther" de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que

j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : “antes” » (I, 169). L'image est ici le lieu de passage entre l'actuel et le virtuel. L'analogie technique de la lanterne magique révèle l'inconnu à même le connu, la légende à travers la mondanité. La profondeur sémantique de l'image se comprend comme langue du monde ; la technique peut réécrire l'ordre du monde, comme un virtuose de la langue elle en corrige le texte en lui ajoutant de nouvelles données immédiates et affectives. Le rapport entre la connaissance et la liberté de l'esprit se réfracte dans la logique de l'imagination technique autour des Guermantes. « Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce “côté de Guermantes” ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi » (II, 169-170). Du côté de Guermantes, se trouve un rapport d'images particulier, essentiel pour la formation du jeune narrateur. Ce lieu imaginaire offre à la pensée et à l'imagination une réflexivité nouvelle.

« Puis il arriva que sur le côté de Guermantes je passai parfois devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtais, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait avoir sous les yeux un fragment de cette région fluviale, que je désirais tant connaître depuis que je l'avais vue décrite par un de mes écrivains préférés. Et ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d'eau bouillonnants, que Guermantes, changeant d'aspect dans ma pensée, s'identifia, quand j'eus entendu le docteur Percepied nous parler des fleurs et des belles eaux vives qu'il y avait dans le parc du château » (I, 170). Cette expérience, non pas tant du monde que de ses images, tente alors de faire passer la pensée de la puissance à la puissance de l'acte, c'est-à-dire à l'écriture. C'est une liberté de l'esprit qui donne au monde une effectivité nouvelle. Le narrateur recherche une forme de volupté à même les associations d'images. « Je rêvais que Mme de Guermantes m'y faisait venir, éprise pour moi d'un soudain caprice ; tout le jour elle y pêchait la truite avec moi. Et le soir me tenant par la main, en passant devant les

petits jardins de ses vassaux, elle me montrait, le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges et m'apprenait leurs noms. Elle me faisait lui dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer. Et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire » (*id.*). Le rêve proustien, à la fois psychologique et physiologique, se comprend ici comme un amalgame de la volonté et de la métaphysique. Il accentue la réalité de l'absence, l'écriture du livre à venir. La circularité de la *Recherche* ne se comprend que dans une telle réalité de l'image. L'image est comme un rêve qui fait entrer le narrateur en lui-même, sans pour autant qu'il ne perde de vue les impressions du monde qui l'entoure.

L'intensité de l'image des Guermantes sera par ailleurs l'occasion d'une des premières « crises littéraires » du narrateur. « Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître » (I, 170). Sentiment que le narrateur explique ainsi : « Il me semblait alors que j'existais de la même façon que les autres hommes, que je vieillirais, que je mourrais comme eux, et que parmi eux j'étais seulement du nombre de ceux qui n'ont pas de dispositions pour écrire. Aussi, découragé, je renonçais à jamais à la littérature, malgré les encouragements que m'avait donnés Bloch. Ce sentiment intime, immédiat, que j'avais du néant de ma pensée, prévalait contre toutes les paroles flatteuses qu'on pouvait me prodiguer, comme chez un méchant dont chacun vante les bonnes actions, les remords de sa conscience » (I, 171). Ce passage complexe a le mérite de souligner plusieurs tensions intrinsèques au processus de création tel que Proust le conçoit. Le problème est que le narrateur – contrairement à Elstir dans le passage précédemment commenté – place pour le moment l'intelligence devant la sensation. Il attend qu'un sujet philosophique transcendant lui dicte le roman à faire, alors qu'il découvrira plus tard que la pensée doit errer pour mieux se retrouver elle-même dans l'image. Le narrateur devra laisser la subjectivité du monde extérieur intervenir en lui et ainsi rendre active son intelligence grâce à l'attention nouvelle que rend possible l'imagination. Cette dernière ouvre un nouveau champ opératoire pour la pensée, ce que l'intelligence première ne permettait pas. Cette « image-rêve », ce que le narrateur ne semble pas encore avoir compris et encore moins pratiqué, est comme la résurrection d'un

passé nouveau dans lequel l'affect est une puissance informatrice. Deleuze explique ainsi la critique philosophique que fait Proust de la philosophie : « Il se peut que la critique de la philosophie, telle que Proust la mène, soit éminemment philosophique. Quel philosophe ne souhaiterait dresser une image de la pensée qui ne dépende plus de la bonne volonté du penseur et d'une décision préméditée ? Chaque fois qu'on rêve d'une pensée concrète et dangereuse, on sait bien qu'elle ne dépend pas d'une décision ni d'une méthode explicites, mais d'une violence rencontrée, réfractée, qui nous conduit malgré nous jusqu'aux Essences ». Et la conclusion est tout aussi intéressante, en ce que, « les essences vivent dans les zones obscures, non pas des régions tempérées du clair et du distinct. Elles sont enroulées dans ce qui force à penser, elles ne répondent pas à notre effort volontaire ; elles ne se laissent penser que si nous sommes contraints à le faire²³¹ ». *Plus l'image sera puissante, plus elle incarnera une essence*, d'où la dimension « métaphysique » que nous évoquons plus haut. L'image proustienne incarne également la jonction opératoire entre les sensations et les souvenirs, ce qui est le propre de la *Recherche* en tant que roman praticable par autrui, tel qu'expliqué très clairement par Proust lors du *Temps retrouvé* et démontré à maintes occasions au cours du roman.

La suite du passage rend compte de ce « délire » de l'image que provoque la présence d'Oriane à l'église de Combray pour assister au mariage de la fille du docteur Percepied. « [A]ssise dans une chapelle une dame blonde avec un grand nez, des yeux bleus et perçants, une cravate bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit bouton au coin du nez. Et parce que dans la surface de son visage rouge, comme si elle eût eu très chaud, je distinguais, diluées et à peine perceptibles, des parcelles d'analogie avec le portrait qu'on m'avait montré, parce que surtout les traits particuliers que je relevais en elle, si j'essayais de les énoncer, se formulaient précisément dans les mêmes termes : un grand nez, des yeux bleus, dont s'était servi le docteur Percepied quand il avait décrit devant moi la duchesse de Guermantes, je me dis : cette dame ressemble à Mme de Guermantes » (I, 172). La validation de cette image viendra d'une déduction qui s'effectue à partir de la philosophie onirique de la lanterne magique. « [O]r la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme

²³¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 122.

des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant, et que je me rappelais être à ce qu'on m'avait dit réservée à la famille de Guermantes quand quelqu'un de ses membres venait pour une cérémonie à Combray ; il ne pouvait vraisemblablement y avoir qu'une seule femme ressemblant au portrait de Mme de Guermantes, qui fût ce jour-là, jour où elle devait justement venir, dans cette chapelle : c'était elle ! » (*id.*). Du fond de l'« inconscient visuel » du narrateur, les souvenirs et les images sont comme des âmes qui cherchent un corps ou une sensation – en somme, *une autre image* – dans lesquels ils pourront s'incarner.

Ce genre d'image privilégiée est toutefois bien capricieux, ce que montre la suite du passage qui, de proche en proche, tente de transmuier la déception en effort intellectuel et imaginaire. « Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n'avais jamais pris garde, quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt après, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, ignorant du nom qu'on lui appliquait, appartenait à un certain type féminin, qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants » (I, 172-173). L'image de la lanterne réfractée dans les vitraux de l'église tente alors de s'actualiser dans ce corps ; le virtuel cherche une façon de traverser l'imaginaire et faire le saut dans le réel. Tout se passe alors comme si le corps en chair et en os était l'illusion, et l'image la réalité première. L'actualisation du souvenir veut déborder la sensation, déchirer le réel. Apparaît aussi l'intuition qui tente de diviser et de classer les images, ainsi que la mémoire qui donne au corps une durée dans le temps :

« C'est cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes ! » disait la mine attentive et étonnée avec laquelle je contemplais cette image qui naturellement n'avait aucun rapport avec celles qui sous le même nom de Mme de Guermantes étaient apparues tant de fois dans mes songes, puisque, elle, elle n'avait pas été comme les autres arbitrairement formée par moi, mais qu'elle m'avait sauté aux yeux pour la première fois il y a un moment seulement, dans l'église ; qui n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme elles qui se laissaient imbiber de la teinte orangée d'une syllabe, mais était si réelle que tout, jusqu'à ce petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiât son assujettissement aux lois de la vie, comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt,

dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse. (I, 173)

Les projections de l'imagination – dont la lanterne magique en constitue la médiation privilégiée – s'affairent à relever les différences de degrés intensifs dans le monde. Elle opère à même les articulations du réel et dans les niveaux immanents de la pensée. Nous avons besoin de la fiction de l'image pour faire état du potentiel que renferme le réel. Il faut dépasser l'état de l'expérience par les conditions propres à une logique de l'imagination, ce que le narrateur expérimente très tôt dans son apprentissage. La puissance imageante de la lanterne est comme le premier pas vers une perception pure, identique à l'ensemble de la matière, ainsi que vers une mémoire totale qui recouvre tout le passé.

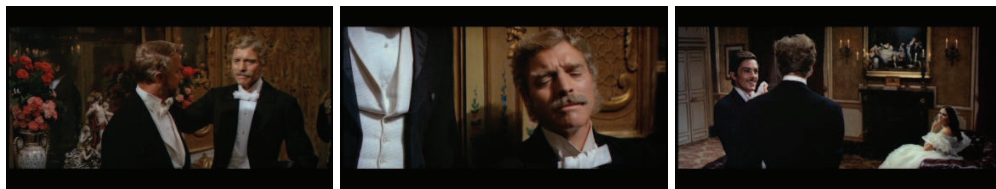


The Tree of Life (Terrence Malick, 2011)

Avec ce film dont la finale nous semble être l'exact équivalent cinématographique du « Bal de têtes », Malick s'est lancé dans un cinéma de la perception pure.

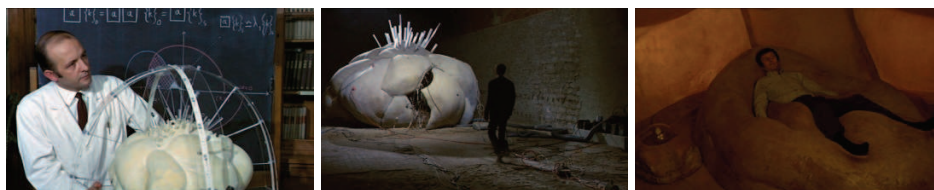
« Mais en même temps, sur cette image que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision [...], sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée : "C'est Mme de Guermantes" sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle » (I, 173), se dit alors le narrateur au cours d'un singulier monologue intérieur qui décrit en détail la difficulté de son entreprise aux allures métaphysiques. Il faut en effet découper le réel pour mieux le recouper, décupler certaines valeurs pour ensuite être en mesure de les redistribuer. Défaire l'agrégat habituel de l'image pour en refaire un mixte intensif. La remarque suivante s'inscrit en tout point dans cette méthode : « Mais cette Mme de Guermantes à laquelle

j'avais si souvent rêvé, maintenant que je voyais qu'elle existait effectivement en dehors de moi, en prit plus de puissance encore sur mon imagination qui, un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait, se mit à réagir et à me dire : "Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux ; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici" » (*id.*). Le problème est donc posé, et partiellement résolu, en fonction du temps et non plus de l'espace, à partir du virtuel plutôt que par l'actuel. L'inconscient proustien de l'image élève pour ainsi dire le passé au niveau d'une essence. La rencontre avec l'image d'Oriane force le narrateur à mettre de côté les « données immédiates » de la situation et, s'il tient vraiment à la comprendre, à *faire le saut dans l'ontologie*, ce que font par ailleurs des personnages comme le prince de Salina lors de la séquence du bal du *Guépard* ou Claude Ridder dans *Je t'aime je t'aime*. La durée proustienne, riche des médiations techniques de la lanterne, tente ici d'établir une coexistence virtuelle entre les différents régimes d'images.



Le guépard (Luchino Visconti, 1963)

Le prince Fabrizio Corbera de Salina, aristocrate sicilien vieillissant, voit son monde lentement passer du côté de Guermantes au côté de Verdurin. Les hyènes remplacent les lions et les guépards. Mais derrière cette intrigue « mondaine », « naturaliste » même, se cache le véritable enjeu du film : une réflexion sur le temps. Bientôt, le monde sera à la bourgeoisie, et lui, le prince, ira rejoindre ses ancêtres sur les tableaux accrochés aux murs des palais.



Je t'aime, je t'aime (Alain Resnais, 1968)

Par un pastiche de la science et des films de voyages temporels, Resnais, cinéaste à la fois enfantin et bricoleur, arrive à un résultat analogue au travail de Visconti dans son chef-d'œuvre. Entrer dans le cerveau, c'est aussi entrer dans « toute la mémoire du monde ».

« Je trouvais important qu'elle ne partît pas avant que j'eusse pu la regarder suffisamment, car je me rappelais que depuis des années je considérais sa vue comme éminemment désirable, et je ne détachais pas mes yeux d'elle, comme si chacun de mes regards eût pu matériellement emporter et mettre en réserve en moi le souvenir du nez proéminent, des joues rouges, de toutes ces particularités qui me semblaient autant de renseignements précieux, authentiques et singuliers sur son visage[,] que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais [...] la replaçant [...] hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre » (I, 174), dit ensuite le narrateur dans ce qui se dessine comme un paradoxe de l'être. Pour atteindre l'essence d'Oriane, il ne peut aller du présent et remonter jusqu'au passé, il doit à l'inverse partir du passé – et c'est précisément en cela qu'il est pur – pour finalement retrouver le présent. Dans le même ordre d'idées, c'est le souvenir qui provoque la perception, et non le contraire. Pour tout dire, Proust tente ici de renverser positivement l'ordre des choses. L'inconscient ontologique présent dans la fiction proustienne des images a pour but la création de fenêtres virtuelles, une multiplicité de « monades » révélant une essence particulière.

En attendant les jaillissements de nouveauté que seront les grands moments du « Bal de têtes », le déplacement ontologique propre à l'image ne se déploie que par Oriane dans l'église de Combray. « [J]e la revois, surtout au moment du défilé dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage, et dans laquelle Mme de Guermites se trouvait au milieu de tous ces gens de Combray dont elle ne savait même pas les noms, mais dont l'infériorité proclamait trop sa suprématie pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance, et auxquels du reste elle espérait imposer davantage encore à force de bonne grâce et de simplicité », livre encore le narrateur, avant de continuer : « Aussi, ne pouvant émettre ces regards volontaires, chargés d'une signification précise, qu'on adresse à quelqu'un qu'on connaît, mais seulement laisser ses pensées distraites s'échapper incessamment devant elle en un flot de lumière bleue qu'elle ne pouvait contenir, elle ne voulait pas qu'il pût gêner, paraître dédaigner ces petites gens qu'il rencontrait au passage, qu'il atteignait à tous moments » (I, 175). Le passé pur de l'image est comme un monde parallèle qui surplombe le présent. Il est à la recherche d'une

pointe intensive dans laquelle il pourra s'actualiser : cet éperon de l'imaginaire est pour le moment incarné par Oriane, mais on verra qu'il sera bien souvent redistribué au cours de la *Recherche*. C'est une pointe de l'imaginaire qui rend le virtuel actif, à travers une sorte de « mémoire-esprit ». Or, le narrateur est en mesure de broder tout un roman autour de pareilles méditations :

Je revois encore, au-dessus de sa cravate mauve, soyeuse et gonflée, le doux étonnement de ses yeux auxquels elle avait ajouté sans oser le destiner à personne mais pour que tous pussent en prendre leur part, un sourire un peu timide de suzeraine qui a l'air de s'excuser auprès de ses vassaux et de les aimer. Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux. Alors me rappelant ce regard qu'elle avait laissé s'arrêter sur moi, pendant la messe, bleu comme un rayon de soleil qui aurait traversé le vitrail de Gilbert le Mauvais, je me dis : « Mais sans doute elle fait attention à moi. » Je crus que je lui plaisais, qu'elle penserait encore à moi quand elle aurait quitté l'église, qu'à cause de moi elle serait peut-être triste le soir à Guermantes. Et aussitôt je l'aimai, car s'il peut quelquefois suffire pour que nous aimions une femme qu'elle nous regarde avec mépris comme j'avais cru qu'avait fait Mlle Swann et que nous pensions qu'elle ne pourra jamais nous appartenir, quelquefois aussi il peut suffire qu'elle nous regarde avec bonté comme faisait Mme de Guermantes et que nous pensions qu'elle pourra nous appartenir. (*id.*)

Une telle émotion, qui se déploie sous la forme d'un mouvement virtuel, donne un sens au présent et à l'avenir. C'est un affect qui s'émeut et s'intensifie au passage du temps. La durée se fait leçon de morale. Devant l'image conçue comme foyer génétique, le moi profond devient libre et actif.

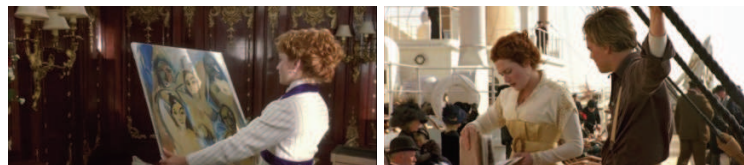
Puis se termine la description d'Oriane. « Ses yeux bleuisaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil menacé par un nuage, mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancait en souriant Mme de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de *Lohengrin*, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux » (I, 175-176), conclut en effet le narrateur, faisant de l'image un mixte d'opéra, de peinture et de poésie. Or, il est intéressant de noter que le cycle de l'image – rendu possible et opératoire par une vision de lanterne magique – se termine par le commencement de nouveaux cycles, comme peut l'indiquer la présence du peintre italien Vittore Carpaccio, justement reconnu pour ses fresques cycliques. On notera pour terminer que l'image de ce peintre renvoie à une image majeure d'*À l'ombre des jeunes filles en*

fleurs, lorsque Elstir aura permis au narrateur de peaufiner son art de la vision et sa recherche du passé pur à même l'actualité du présent.

Le passage en question est une visite que le narrateur, accompagné d'Albertine, fait à Elstir présenté comme un peintre de la vie moderne. C'est aussi l'occasion pour le narrateur d'offrir une nouvelle version de sa logique de l'imagination, qui se présente d'ailleurs sous la forme d'un bilan : « Alors je cherchais à retrouver dans Balbec "le pays des Cimmériens", et de belles journées étaient une chose qui n'aurait pas dû exister là, une intrusion du vulgaire été des baigneurs dans cette antique région voilée par les brumes. Mais maintenant, tout ce que j'avais dédaigné, écarté de ma vue, non seulement les effets de soleil, mais même les régates, les courses de chevaux, je l'eusse recherché avec passion pour la même raison qu'autrefois je n'aurais voulu que des mers tempétueuses, et qui était qu'elles se rattachaient, les unes comme autrefois les autres à une idée esthétique » (II, 251). L'imagination, c'est une des conclusions que nous pouvons en tirer, fonctionne comme la lumière. Elle permet réfractions et analogies. L'acte de connaissance permet ainsi d'entrer dans le mouvement des choses. La modernité vue par les yeux d'Elstir ouvrira davantage le temps sur la durée créatrice. L'image se dilate et – comme c'était le cas pour la modernité d'Oriane à la pointe du passé légendaire des Guermantes – provoque une série de raisonnements analogiques.

Voici par exemple une prophétie d'Elstir sur les courses de chevaux : « D'abord cet être particulier, le jockey, sur lequel tant de regards sont fixés, et qui devant le paddock est là morne, grisâtre dans sa casaque éclatante, ne faisant qu'un avec le cheval caracolant qu'il ressaisit, comme ce serait intéressant de dégager ses mouvements professionnels, de montrer la tache brillante qu'il fait et que fait aussi la robe des chevaux, sur le champ de courses ! Quelle transformation de toutes choses dans cette immensité lumineuse d'un champ de courses où on est surpris par tant d'ombres, de reflets, qu'on ne voit que là » (*id.*), avant de continuer sur une autre révélation de ce microcosme privilégié : « Ce que les femmes peuvent y être jolies ! La première réunion surtout était ravissante, et il y avait des femmes d'une extrême élégance, dans une lumière humide, hollandaise, où l'on sentait monter dans le soleil même le froid pénétrant de l'eau. Jamais je n'ai vu de femmes arrivant en voiture, ou leurs jumelles aux yeux, dans une pareille lumière qui tient sans doute à l'humidité marine. Ah ! que j'aurais aimé la rendre ; je suis revenu de ces courses, fou, avec

un tel désir de travailler ! » (II, 251-252). L'enthousiasme d'Elstir correspond à la modernité visuelle telle que Baudelaire, entre mille, a pu la décrire dans son « Peintre de la vie moderne ». Il nous semble pourtant que Proust vient en quelque sorte la cristalliser, en proposant un univers où la modernité des courses et des bains de mer s'ouvre sur une nouvelle pluralité de mondes. Encore ivre des paroles du peintre, le narrateur en vient même à gloser cette leçon esthétique d'Elstir : « Puis il s'extasia plus encore sur les réunions du yachting que sur les courses de chevaux et je compris que des régates, que des meetings sportifs où des femmes bien habillées baignent dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être pour un artiste moderne, un motif aussi intéressant que les fêtes qu'ils aimaient tant à décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio » (II, 252). Ce qui compte alors, c'est la précipitation des images, leur rapidité vertigineuse, comme si le texte débordait sur ses marges ou encore comme une pellicule cinématographique qui se déferait de sa bobine. Le réel atteint une étendue nouvelle, ce qui se traduit entre autres par un foisonnement des détails, tendant tous vers un autre monde. La modernité ne se célèbre pas elle-même, elle n'est qu'une nouvelle manière d'instaurer la pluritemporalité dont sont parfois capables les images. D'une image à l'autre, on passe des courses de chevaux aux peintures religieuses de Carpaccio sur la réalité vénitienne, ce que laissait déjà présager la fin du cercle d'Oriane à l'église de Combray.



Titanic (James Cameron, 1997)

Qui est le vrai « peintre de la vie moderne » ? Jack et ses croquis, parcourant le monde et actualisant la beauté des « fleurs du mal » ? Picasso et sa reconstruction de l'espace et du temps ?



American Beauty (Sam Mendes, 1999)

À moins que Ricky, filmant le sublime à travers l'aléatoire des mouvements d'un sac de plastique virevoltant devant un mur de briques rouges, ne soit le véritable « peintre de la vie moderne »...

L'image d'une vocation s'incarne aussi bien dans la mythologie aquatique des yachtwomen que dans le rêve de sainte Ursule. Du même coup, l'image permet de penser et de juger autrement. « Votre comparaison est d'autant plus exacte, me dit Elstir, qu'à cause de la ville où ils peignaient ces fêtes étaient pour une part nautiques. Seulement, la beauté des embarcations de ce temps-là résidait le plus souvent dans leur lourdeur, dans leur complication. Il y avait des joutes sur l'eau, comme ici, données généralement en l'honneur de quelque ambassade pareille à celle que Carpaccio a représentée dans la *Légende de sainte Ursule* » (II, 252). Le dérèglement de la vision – ce qui semble être le propre de la peinture et des projections de la lanterne – devient l'occasion d'un bien moral, une béatitude de l'émotion qui provoque le spectacle de la liberté. À travers l'image, l'âme se contemple elle-même comme un spectateur au théâtre regarde la scène. Une telle idée est renforcée par la suite du passage, dont la chute est une idée romanesque très forte de la part de Proust : « Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venise au milieu de l'autre, quand amarrés à l'aide de ponts volants, recouverts de satin cramoisi et de tapis persans, ils portaient des femmes en brocart cerise ou en damas vert, tout près des balcons incrustés de marbres multicolores où d'autres femmes se penchaient pour regarder, dans leurs robes aux manches noires à crevés blancs serrés de perles ou ornés de guipures. On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure. Albertine écoutait avec une attention passionnée ces détails de toilette, ces images de luxe que nous décrivait Elstir » (*id.*). Dans cette espèce de conversion esthétique à la modernité visuelle qui a lieu entre le narrateur et Elstir, peu s'en faut pour oublier la présence d'Albertine qui, au même titre qu'Oriane, est l'une des grandes « déesses » de l'image dans la *Recherche*, sans compter qu'elle possède un rapport intense avec les médiations techniques en général et avec la lanterne magique en particulier.

La lanterne et Albertine

La jeune fille bouleverse en profondeur la vie du narrateur. Elle transforme son existence comme le font les premières visions qui sortent de la lanterne magique. On peut dire qu'Albertine rend sensible la puissance subjective de l'image où la pensée se pense elle-même. Figure de l'imagination, la jeune fille est tout autant un vecteur de l'invention. Elle assure la continuité de l'élan poétique et permet – au héros-narrateur et au lecteur – de suivre les images jusque dans leurs extrémités, car il ne faut pas oublier qu'Albertine est un être de fuite que le narrateur s'efforce de rattraper. On se risquera à avancer que l'invention d'Albertine consiste en une individuation de l'image pour ensuite la projeter, à partir de l'intérieur de l'être, dans le monde extérieur qui devient le milieu de l'image. Par là même, comme pourrait le dire Gilbert Simondon (sur qui on reviendra bientôt), on assiste à une « actualisation commune », d'une part du sujet et d'autre part du monde, dans l'invention technique. L'expérience singulière d'Albertine instruit sur la nature générale de l'expérience dans le roman.

Le moment qui nous intéresse prend place dans *La prisonnière*, entre la folie douce d'Albertine, la jalousie inventive du narrateur, et les nombreux discours sur l'art comme celui sur les « phrases types » ou encore les illustrations romanesques de la musique de Vinteuil. Le passage choisi montre justement Albertine au pianola jouant quelques mélodies du musicien de Combray dont la fille, comme a pu le voir le narrateur dès le *Côté de chez Swann*, partagerait les mêmes goûts inavouables que ceux qui sont prêtés à Albertine. Dès la première phrase de ce fragment, tout paraît donné : « le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique (historique et géographique), et sur les murs de cette chambre de Paris pourvue d'inventions plus modernes que celle de Combray, je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffaient dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige » (III, 883-884). Sont ainsi présentés les moments heureux d'une sur-imagination, une imagination au second degré, rendue possible par l'agencement heuristique d'un objet

technique et d'un instrument non pas de vision, mais de musique. Le narrateur et Albertine sont dans une sorte d'intimité de l'image, mais une intimité qui permettrait d'entrouvrir le cosmos de la pensée et de la perception, perpétuant le mouvement d'une imagination affective. La tapisserie ou la steppe orientale sont bien des images générales qui ne sauraient pour autant se réduire à la généralité d'une idée. Ce sont des images qui s'individualisent *ad hoc*, du fait que le jeune couple a su sauter et vivre dans la réalité des images. « Et ces décorations fugitives étaient d'ailleurs les seules de ma chambre, car si au moment où j'avais hérité de ma tante Léonie, je m'étais promis d'avoir des collections comme Swann, d'acheter des tableaux, des statues, tout mon argent passait à avoir des chevaux, une automobile, des toilettes pour Albertine » (III, 884), poursuit le narrateur, montrant du même coup une certaine évolution de sa pensée depuis ses rencontres estivales avec Elstir et le groupe des jeunes filles. Alors qu'Elstir observe en flâneur puis peint en génie les signes de la modernité – voitures, yacht, chevaux, ombrelles et toilettes –, le narrateur va plutôt les posséder matériellement, en faire cadeau à Albertine, afin que ce soit la jeune fille qui fasse rayonner de tels fragments du monde. C'est d'ailleurs ce que le narrateur confirme sur le champ : « Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ? C'était Albertine elle-même » (*id.*). L'image de la jeune fille – véritable lanterne magique de cette scène – se transmue en langage du monde, projetant des ondes de nouveauté à la surface de l'être et des choses. La lanterne magique est pour Proust un objet technique privilégié de cette modernité de l'image. Or, le romancier est bien conscient que pour valider ou faire croire à l'efficacité de ce nouveau médium, l'objet lanterne doit devenir une médiation appropriée pour d'autres formes d'art, répétant ainsi le geste de Méliès. C'est une telle remédiation que nous montrait déjà la « tête lanterne » d'Elstir, ou les vitraux de l'église de Combray qui réfractent l'image d'Oriane-Geneviève de Brabant. Albertine permet un autre « saut médiatique » de la lanterne, celui qui rapproche la spécificité de son image visuelle avec l'intensité d'images sonores chéries par Proust. Quand le romancier insère – surtout de façon aussi insistante qu'il le fait pour la lanterne – des objets techniques dans son roman, ce n'est jamais pour en rendre compte, ou encore pour les utiliser à titre de simple support narratif. On pourrait même dire que le rapport est inversé, à savoir que c'est l'histoire – ici, l'idylle entre le narrateur et Albertine – qui sert de vecteur ontologique pour tenter de clarifier la nature de

l'invention technique. L'image de la lanterne pourra ensuite se répandre dans le roman et se cristalliser. Seulement là, elle sera un vecteur pour l'histoire racontée, mais il est évident que ce levier n'est pas que narratif, mais également conceptuel. De page en page, Proust octroie à la lanterne magique une profondeur de réflexion qui la fait passer du statut de simple objet à celui de motif.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999), *À la recherche du temps perdu* (Nina Companéez, 2011), *La captive* (Chantal Akerman, 2000)

Trois « vues d'Albertine » (comme on dit La vue de Delft), trois œuvres d'art illuminant la chambre.

« C'était étrange pour moi de penser que c'était elle, elle que j'avais crue si longtemps impossible même à connaître, qui aujourd'hui, bête sauvage domestiquée, rosier à qui j'avais fourni le tuteur, le cadre, l'espallier de sa vie, était ainsi assise, chaque jour, chez elle, près de moi, devant le pianola, adossée à ma bibliothèque. Ses épaules, que

j'avais vues baissées et sournoises quand elle rapportait les clubs de golf, s'appuyaient à mes livres » (III, 884), avance le narrateur en ce qu'il comprend qu'il est lui aussi un grand imagier, maître de ce récit optique, faisant apparaître la réalité de façon concrète et complète. « Ses belles jambes, que le premier jour j'avais imaginées avec raison avoir manœuvré pendant toute son adolescence les pédales d'une bicyclette, montaient et descendaient tour à tour sur celles du pianola, où Albertine, devenue d'une élégance qui me la faisait sentir plus à moi, parce que c'était de moi qu'elle lui venait, posait ses souliers en toile d'or. Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les touches comme ceux d'une sainte Cécile » (*id.*), dit-il ensuite pour continuer son poème élégiaque tout en images. La vision d'Albertine individualisant son image dans la musique du pianola renvoie ainsi à une autre image, celle de Cécile de Rome qui, au III^e siècle, était considérée comme la patronne des musiciens. Or, l'ironie de Proust n'a d'égal ici que son génie.

En effet, sainte Cécile voua son âme à Dieu et fit vœu de virginité, ce qui n'empêcha pas que, venu l'âge du mariage, ses parents lui choisirent un païen comme époux, qu'elle finira par convertir au christianisme en lui faisant lire l'évangile selon Luc, lui-même peintre et médecin. Une telle vision – Albertine prisonnière en Cécile de Paris-Balbec – produit instantanément un rhizome de virtualités, visions que le lecteur pourra à sa guise actualiser. Raphaël, Le Dominicain, Carlo Dolci, Rubens, Dryden, Purcell, Liszt, Guérin, Nicolas Soret et Arvo Pärt ne sont que quelques-uns des artistes qui ont dédié une œuvre, souvent éponyme, à la gloire de sainte Cécile. À ce groupe s'ajoute Proust, mais sa sainte n'est pas tant chrétienne que fictionnelle. En somme, elle est une pure image, mais une image qui est comme le catalyseur des manifestations artistiques et spirituelles les plus diverses. Il est également à noter que ce n'est pas la première fois que Proust utilise sainte Cécile comme médiation de la modernité et réflexion sur l'art. On en trouve un exemple révélateur dans un texte de *Pastiches et mélanges*, « En mémoire des églises assassinées » (section « Journées en automobile »). Il s'agit d'une sorte de chronique impressionniste et autobiographique où Proust met en scène plusieurs promenades en voiture – et les singulières visions provoquées par la vitesse et le défilement du paysage – avec son chauffeur Alfred Agostinelli, principal modèle d'Albertine (c'est la mort – accident d'avion en mer – du jeune chauffeur et secrétaire qui incita Proust à créer le personnage d'Albertine qui, elle, meurt lors d'un accident de cheval devant la mer), promenades ayant pour but de

faire ressortir le potentiel métaphysique des lieux visités, églises et cathédrales. Un passage est particulièrement frappant : « C'était mon mécanicien, l'ingénieur Agostinelli, qui, envoyant aux vieilles sculptures le salut du présent dont la lumière ne servait plus qu'à mieux lire les leçons du passé, dirigeait successivement sur toutes les parties du porche, à mesure que je voulais les voir, les feux du phare de son automobile. Et quand je revins vers la voiture je vis un groupe d'enfants que la curiosité avait amenés là et qui, penchant sur le phare leurs têtes dont les boucles palpaient dans cette lumière surnaturelle, recomposaient ici, comme projetée de la cathédrale dans un rayon, la figuration angélique d'une Nativité²³² ». Et la suite utilise l'image de sainte Cécile, agencée avec des inventions de la modernité, ce que Proust reprendra dans *La prisonnière* faisant d'Albertine une sainte à la lanterne :

Quand nous quittâmes Lisieux, il faisait nuit noire ; mon mécanicien avait revêtu une vaste mante de caoutchouc et coiffé une sorte de capuche qui, enserrant la plénitude de son jeune visage imberbe, le faisait ressembler, tandis que nous nous enfoncions de plus en plus vite dans la nuit, à quelque pèlerin ou plutôt à quelque nonne de la vitesse. De temps à autre – sainte Cécile improvisant sur un instrument plus immatériel encore – il touchait le clavier et tirait un des jeux de ces orgues cachées dans l'automobile et dont nous ne remarquons guère la vitesse, pourtant continue, qu'à ces changements de registre que sont les changements de vitesse ; musique pour ainsi dire abstraite, tout symbole et tout nombre, et qui fait penser à cette harmonie que produisent, dit-on, les sphères, quand elles tournent dans l'éther²³³.

L'être aimé – qu'il soit réel ou fictionnel – est l'occasion pour Proust de s'ouvrir à une certaine cosmicité des images, en ce que l'aimé est d'abord et avant tout une vision. L'amour proustien peut ainsi se comprendre comme une illusion, ce qui explique par ailleurs le caractère herméneutique que prend chez lui la jalousie comme moyen d'analyse du réel et, surtout, de l'irréel.

²³² Marcel Proust, « En mémoire des églises assassinées », *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 66.

²³³ *Ibid.*, p. 66-67.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

Vecteur temporel et affectif, la voiture rend à la fois plus flou et plus sensible le passage du temps. Les habits du héros sont ainsi un indice cinématographique et un marqueur temporel.



Un amour de Swann (Volker Schlöndorff, 1984)

C'est en voiture que Swann et Odette ont d'abord pu « faire cattleya ».

« Mais la plupart du temps il tenait seulement dans sa main sa roue – sa roue de direction (qu'on appelle volant) – assez semblable aux croix de consécration que tiennent les apôtres adossés aux colonnes du chœur dans la Sainte-Chapelle de Paris, à la croix de Saint-Benoît, et en général à toute stylisation de la roue dans l'art du Moyen Âge. Il ne paraissait pas s'en servir tant il restait immobile, mais la tenait comme il aurait fait d'un symbole dont il convenait qu'il fût accompagné ; ainsi les saints, aux porches des cathédrales, tiennent l'un une ancre, un autre une roue, une harpe, une faux, un gril, un cor de chasse, des pinceaux », ce qui permet au romancier d'ajouter cette vision d'une anticipation presque incroyable (la publication en journal de ce texte, avant sa mise en recueil, précède de quelques années la mort d'Agostinelli) : « Mais si ces attributs étaient généralement destinés à rappeler l'art dans lequel ils excellèrent de leur vivant, c'était aussi parfois l'image de l'instrument par quoi ils périrent ; puisse le volant de direction du jeune mécanicien qui me conduit rester toujours le symbole de son talent plutôt que d'être celui de son supplice²³⁴ ! ». Agostinelli individualise le volant – image sacrée de la vitesse, elle-même une manifestation de la modernité – en même temps que la mort s'y incarne, créant

²³⁴ *Ibid.*, p. 67.

ainsi une image tout en complexité. Il en va ainsi pour la lanterne magique, qui est à la fois la réfraction d'un passé pur et du vieillissement, annonçant du même coup la résurrection et la mort.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958) et *La captive* (Chantal Akerman, 2000)

D'un côté, un film trop « moderne » pour son époque. De l'autre côté, un film « moderne » qui se donne des airs d'une autre époque.

Proust peaufine cette simultanité dans *La prisonnière*, en faisant se juxtaposer les pans temporels dans ce que l'on comprend être le plan d'immanence de l'image. « Son cou dont le tour, vu de mon lit, était plein et fort et, à cette distance et sous la lumière de la lampe, paraissait plus rose, moins rose pourtant que son visage incliné de profil, auquel mes regards, venant des profondeurs de moi-même, chargés de souvenirs et brûlant de désir, ajoutaient un tel brillant, une telle intensité de vie que son relief semblait s'enlever et tourner avec la même puissance presque magique que le jour, à l'hôtel de Balbec, où ma vue était brouillée par mon trop grand désir de l'embrasser ; j'en prolongeais chaque surface au-delà de ce que j'en pouvais voir et sous celle qui me le cachait et ne me faisait que mieux sentir – paupières qui fermaient à demi les yeux, chevelure qui cachait le haut des joues – le relief de ces plans superposés » (III, 884). De l'image – digne d'une lanterne magique – d'Albertine-Cécile au pianola, le narrateur pratique une méthode de déduction génétique qui lui dévoile les cadres de l'expérience pris dans le grand cycle du temps et de l'éternité. La méthode traduit l'expérience mais, dans le même temps, l'expérience rend possible la méthode par une rencontre avec l'image. La méthode et l'expérience se présentent ici comme l'endroit et l'envers d'une philosophie romanesque. Ces deux caractéristiques sont des moments privilégiés du cycle de l'image. C'est d'ailleurs ce que Vladimir Jankélévitch disait de la philosophie de Bergson, à savoir « qu'il n'est pas pour elle de méthode substantiellement et consciemment distincte de la méditation sur les choses, que la méthode est bien plutôt immanente à cette méditation, dont elle dessine, en

quelque sorte, l'allure générale²³⁵ ». Les images créatrices précèdent peut-être la perception, mais celle-ci agence les images et produit de la nouveauté à même ces entrecroisements. La production de visions analogiques, dans cette description poétique de l'image d'Albertine, est d'une rapidité extrême. Le texte devient comme fou : « Les yeux, comme dans un minéral d'opale où elle est encore engainée, les deux plaques seules polies encore, devenus plus brillants que du métal tout en restant plus résistants que la lumière, faisaient apparaître, au milieu de la matière aveugle qui les surplombe, comme les ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre » (II, 884-885). Le corps d'Albertine est créateur de correspondances. Comme le remarque bien Benjamin, « [c']est le monde en état de ressemblance, là où règnent ces “correspondances” conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime, par Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue²³⁶ ». De ces correspondances – analogies, métaphores, etc. – adviendront plusieurs effets pratiques devenant opératoires dans le champ de pensée, qui, dans cette scène, est en état intense d'activité.

« Les cheveux, noirs et crespelés, montrant d'autres ensembles selon qu'elle se tournait vers moi pour me demander ce qu'elle devait jouer, tantôt une aile magnifique, aiguë à sa pointe, large à sa base, noire, empennée et triangulaire, tantôt massant le relief de leurs boucles en une chaîne puissante et variée, pleine de crêtes, de lignes de partage, de précipices, avec leur fouetté si riche et si multiple semblant dépasser la variété que réalise habituellement la nature, et répondre plutôt au désir d'un sculpteur qui accumule les difficultés pour faire valoir la souplesse, la fougue, le fondu, la vie de son exécution faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation du visage lisse et rose, du mat verni d'un bois peint » (III, 885), dit le narrateur de la chevelure d'Albertine, reprenant par ailleurs la rêverie exotique de Baudelaire et le délire érotique de la nouvelle de Maupassant. La vérité de ces images est comme projetée dans le temps, expliquant, annonçant et analysant la sensualité mais aussi l'érotomanie d'Albertine. Est en quelque sorte relevé le potentiel romanesque de la jeune fille, potentiel que Proust établit bel et bien par une image, elle-même prise en charge par cet hybride qu'est le « pianola-lanterne », ce que confirme la suite : « Et par contraste avec

²³⁵ Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2008 [1931], p. 5.

²³⁶ Walter Benjamin, « L'image proustienne », dans *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 149-150.

tant de relief, par l'harmonie aussi qui les unissait à elle, qui avait adapté son attitude à leur forme et à leur utilisation, le pianola qui la cachait à demi comme un buffet d'orgue, la bibliothèque, tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose » (*id.*). L'image qu'Albertine projette d'elle-même éclaire et singularise celle de la chambre du narrateur, si bien que l'aimé est à la fois une œuvre d'art produite par le narrateur et un vecteur artistique à part entière qui bouleverse positivement l'univers de la chambre. La force initiale de l'image de la lanterne d'Albertine permet à l'imagéité originelle de se différencier dans le multiple, de créer des nouvelles séries d'images.

La compréhension de l'image par le narrateur, comme on a pu le voir avec l'exemple d'Oriane, n'est pas quelque chose de fixe. L'euphorie poétique et structurelle peut ainsi faire place à certaines déceptions de l'existence qui, toutefois, produiront d'autres catégories d'images tout aussi singulières. La critique que fait Proust de l'image n'est pas que positive, mais elle en viendra toujours à accentuer de nouvelles possibilités de la pensée et par là à disséquer encore plus en profondeur le réel. « Même, pour dire vrai, quand je commençais à regarder Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder, elle ne tardait pas à me devenir indifférente, je m'ennuyais bientôt auprès d'elle, mais ces instants-là duraient peu. On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine » (III, 885-886). Ce qui paraît inaccessible pour le narrateur est la seule chose qu'il vaille la peine pour lui de posséder. Le savoir de l'image, mieux, l'image *en tant qu'elle se situe à la pointe du savoir* accompagne la projection des visuels qui caractérisent l'imaginaire amoureux, voire pathologique, du narrateur, provoquant un système de « vivre-ensemble » des états, des souvenirs et des sensations. Albertine offre le spectacle – auquel le narrateur tient désespérément à assister – de la réfraction du monde dans l'image-être : « Dans ses yeux je voyais passant, tantôt l'espérance, tantôt le souvenir, peut-être le regret, de joies que je ne devinais pas, auxquelles, dans ce cas elle préférerait renoncer plutôt que de me les dire, et que, n'en saisissant que cette lueur dans ses prunelles, je n'apercevais pas davantage que le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte,

ne peut rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène » (III, 886). Albertine est alors comme une invention instrumentale qui dépasse son créateur, à savoir le narrateur, et qui se joue de lui. L'image de la jeune fille est parfois trop éblouissante pour le narrateur, il reste aveuglé par ses visions, en attendant de pouvoir rétablir des connexions entre le sujet et l'objet.

La vérité sur Albertine vient de son image, aussi énigmatique puisse-t-elle être, ce qui du même coup valide la célèbre théorie de Proust – que l'on retrouve avec variantes dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson, en 1889, soit près de vingt ans avant que Proust n'entame la rédaction de sa *Recherche*, et quinze ans avant le *Contre Sainte-Beuve* qui exposait déjà sommairement cette dualité – sur la supériorité du « moi » profond sur le « moi » de surface, ce dernier devant se contenter des demi-vérités de la conversation. De cette dialectique de la connaissance, Proust crée une tension romanesque :

Pendant ces heures, quelquefois je voyais flotter sur elle, dans ses regards, dans sa moue, dans son sourire, le reflet de ces spectacles intérieurs dont la contemplation la faisait ces soirs-là dissemblable, éloignée de moi à qui ils étaient refusés. « À quoi pensez-vous, ma chérie ? – Mais à rien. » Quelquefois, pour répondre à ce reproche que je lui faisais de ne me rien dire, tantôt elle me disait des choses qu'elle n'ignorait pas que je savais aussi bien que tout le monde (comme ces hommes d'État qui ne vous annonceraient pas la plus petite nouvelle, mais vous parlent, en revanche, de celle qu'on a pu lire dans les journaux de la veille), tantôt elle me racontait sans précision aucune, en des sortes de fausses confidences, des promenades en bicyclette qu'elle faisait à Balbec, l'année d'avant de me connaître. Et comme si j'avais deviné juste autrefois, en inférant de lui qu'elle devait être une jeune fille très libre, faisant de très longues parties, l'évocation qu'elle faisait de ces promenades insinuait entre les lèvres d'Albertine ce même mystérieux sourire qui m'avait séduit les premiers jours sur la digue de Balbec. (III, 886)

Le souvenir se donne alors comme un moment du devenir de l'image, en même temps que l'image réfracte le souvenir, ce que montrait la lanterne magique dès l'ouverture du roman. Pour creuser le sens d'une telle image, le narrateur devra à nouveau faire appel à un objet technique à titre de levier d'invention pour l'esprit. « Elle me parlait aussi de ses promenades qu'elle avait faites avec des amies dans la campagne hollandaise, de ses retours le soir à Amsterdam, à des heures tardives, quand une foule compacte et joyeuse de gens qu'elle connaissait presque tous emplissait les rues, les bords des canaux, dont je croyais voir se refléter dans les yeux brillants d'Albertine, comme dans les glaces incertaines d'une rapide voiture, les feux innombrables et fuyants » (III, 886-887). La forme onirique du travail d'intellection – la nature nouvelle d'Albertine, son être en tant qu'autre – détermine la composition de l'objet technique qui servira au narrateur d'instrument : ici, une synthèse

lanterne-pianola-voiture. Ce nouvel être hybride, à qui il faut octroyer le statut d'existant même si, *stricto sensu*, il s'agit d'une entité non humaine, rendra possible une série nouvelle d'impressions et d'événements. Bergson a bien cerné ce phénomène mental dans « L'effort intellectuel » : « L'inventeur qui veut construire une certaine machine se représente le travail à obtenir. La forme abstraite de ce travail évoque successivement dans son esprit, à force de tâtonnements et d'expériences, la forme concrète des divers mouvements composants qui réaliseraient le mouvement total, puis celles des pièces et des combinaisons de pièces capables de donner ces mouvements partiels. À ce moment précis l'invention a pris corps : la représentation schématique est devenue une représentation imagée²³⁷ ». C'est le schéma élastique de l'image en ce qu'elle s'étend pour regrouper visions, inventions, souvenirs et perceptions. L'image, écrit Proust pour conclure, est un roman perspectiviste : « Que de gens, que de lieux (même qui ne la concernaient pas directement, de vagues lieux de plaisir où elle avait pu en goûter, les lieux où il y a beaucoup de monde, où on est frôlé) Albertine – comme une personne qui, faisant passer sa suite, toute une société, au contrôle devant elle, la fait entrer au théâtre – du seuil de mon imagination ou de mon souvenir, où je ne me souciais pas d'eux, avait introduits dans mon cœur ! Maintenant, la connaissance que j'avais d'eux était interne, immédiate, spasmodique, douloureuse. L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur » (III, 887). L'amour est un langage particulier de l'image qui, dans le même temps, offre au monde une langue nouvelle dans laquelle il pourra s'exprimer et se faire entendre. L'éclairage conceptuel de la lanterne magique est devenu le langage des essences.

L'image dans le temps

Maintenant qu'ont été relevées quelques présences de la lanterne magique, et avant de se livrer à une analyse plus approfondie des divers objets techniques réfractés dans le roman et qui en « médiatisent » l'image, on tentera d'expliquer la nature de l'image proustienne en confrontant les visions du romancier aux théories de quelques penseurs récents de l'image (deuxième et troisième tiers du XX^e siècle). On privilégiera également trois manifestations

²³⁷ Henri Bergson, « L'effort intellectuel » [1902], *L'énergie spirituelle*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 947.

de l'image : la photographie, la peinture et l'espace. En effet, l'image est pour Proust quelque chose qui est susceptible de se produire spontanément, partout et en tout temps. Pas de différence chez lui entre une chambre parisienne et la grande salle du Louvre, entre une photographie instantanée ou une peinture hollandaise. C'est que dès que Proust s'intéresse à l'image, il fait le saut dans ce qu'on pourrait appeler l'« inconscient ontologique du monde », redistribuant les objets techniques et les formes d'art sur le même plan de la pensée, sans différence de nature.

Chaque nouvelle image est un point de vue original sur le monde, mais c'est aussi une vision qui ne donne pas d'emblée toute sa signification. Le narrateur devra ainsi la lire, puis la traduire, pour finalement faire refluer l'image au cœur de son roman. Le livre à venir répond au devenir de l'image, il replace l'image dans le temps. Au-delà des déceptions, qui elles sont passagères, c'est ce que le narrateur découvre par sa vie en commun avec Albertine. Elle ne sera jamais prisonnière, puisqu'elle est d'abord et avant tout une image. « Par instants, dans les yeux d'Albertine, dans la brusque inflammation de son teint, je sentais comme un éclair de chaleur passer furtivement dans des régions plus inaccessibles pour moi que le ciel et où évoluaient les souvenirs, à moi inconnus, d'Albertine. Alors cette beauté qu'en pensant aux années successives où j'avais connu Albertine, soit sur la plage de Balbec, soit à Paris, je lui avais trouvée depuis peu, et qui consistait en ce que mon amie se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés, cette beauté prenait pour moi quelque chose de déchirant » (III, 887-888), dit-il d'abord, soulignant ce en quoi le schéma de l'image rend compte de l'unité de la vie, de sa réalité stratigraphique. Les projections de l'image recouvrent et agencent les différents pans de l'expérience. Le narrateur constate qu'il n'est pas aisé (du moins à ce moment précis de son apprentissage) de posséder une image aussi fugitive que celle d'Albertine, image privilégiée de la *Recherche*. « Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine. Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en

instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes ! » (III, 888). Or, cette alliance des âmes fortes ne pourra se faire que par une compénétration des images, de leur jeu circulaire qui va de révélation en révélation. L'effort du narrateur sera justement celui d'agencer les différentes images dans ce « schéma » de la pensée dont parle entre autres Bergson. Au même titre que l'âme est d'abord pour Aristote la réunion des cinq sens, elle consiste pour Proust en une *coexistence des images*, si bien que le devenir des visions dans le roman peut se comprendre comme la formation d'une singulière « fiction de l'âme ».

« Et je me rendais compte qu'Albertine n'était pas même pour moi (car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée) la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure, tout en y cachant aussi parfaitement sa présence, même à ceux qui venaient me voir et qui ne la soupçonnaient pas au bout du couloir dans la chambre voisine, que ce personnage dont tout le monde ignorait qu'il tenait enfermée dans une bouteille la Princesse de la Chine ; m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps » (III, 888). Dans cette constante matérialisation de l'immatériel, Albertine en vient à incarner le temps. Elle est une manifestation précoce du « temps à l'état pur », c'est-à-dire du temps qui s'est transmué en pure image de la vie. Elle est la traduction de la vie en images de la vie, ce qui a pour effet d'en augmenter les intensités et d'en répartir les affects. Proust dit bien là que l'image est dans le temps, puisque le temps est en soi une image, il ne peut s'incarner ou s'individualiser que dans la virtualité d'une image qui, à son tour, s'actualise dans le réel.

*

La photographie

Médiation importante de la *Recherche*, la photographie²³⁸ est pour Proust comme le miracle d'une révélation, une image pure du temps aux profondeurs presque insondables, spectacle

²³⁸ Média avec lequel l'écrivain entretiendra un rapport d'amour-haine tout au long de sa vie, comme en témoigne par exemple cette lettre au romancier Gaston de Pawlowski, auteur du *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), romancier lui-même fasciné par les inventions techniques (ce qui explique peut-

parfait de la vérité. Or, le romancier réserve à la photographie un traitement bien particulier, en cela que la modernité du médium n'a chez lui d'égal que son intemporalité ontologique, ce que Baudelaire détectait déjà dans les croquis de Constantin Guys qui pourtant ne relèvent pas de la reproduction mécanique du réel. Tout se passe alors comme si le monde, tel que Proust le conçoit et en fait l'histoire, avait toujours contenu virtuellement la photographie et – c'est ce que l'on pourra démontrer au cours du prochain chapitre – le cinéma. Fascinant paradoxe que nous tenterons de développer.

La médiation photographique confirme et restitue l'échange essentiel qui existe entre le romancier et l'image. C'est pourquoi il faut prendre Proust au mot lorsqu'il affirme que le style pour l'écrivain – comme la couleur pour le peintre, la profondeur de champ en photographie ou le cadrage au cinéma – est *une question de vision*. Cette notion d'individuation de l'image – c'est-à-dire l'image comme adaptation ou comme lecture –, le photographe Brassai a su en rendre compte dans une belle formule qui à elle seule explique ce qui a pu le pousser à consacrer un ouvrage entier sur les médiations photographiques dans la vie et dans l'œuvre de Proust : « À la lumière de la photographie un nouveau Proust m'est apparu, une sorte de photographe mental, considérant son propre corps comme une plaque ultrasensible, qui sut capter et emmagasiner dans sa jeunesse des milliers d'impressions et qui, parti à la recherche du temps perdu, consacra tout son temps à les développer et à les fixer, rendant ainsi visible l'image latente de toute sa vie, dans cette photographie gigantesque que constitue *À la recherche du temps perdu*²³⁹ ». Proust transforme la notion de beau style en le confrontant aux techniques visuelles de la modernité, au même titre que la portée autobiographique de son projet se réfracte dans la matrice autofictionnelle de son roman, faisant ainsi passer le « *je* » du côté de l'image.

La vision photographique a la possibilité ontologique de gagner en intensité et ainsi de devenir, pour un temps, le centre du cercle de l'image de la *Recherche*. Il s'agit d'une médiation analogue à la littérature conçue comme objet à la fois individualisé et individualisant. C'est également l'occasion de repenser le réel et la fiction au moyen d'un

être le ton sec de Proust) : « L'art photographique est précisément ce que je déteste le plus » (*Correspondance*, édition de Philip Kolb, t. XIII, p. 54). Une enquête historique sur l'importance de la photographie-en-tant-que-média dans la vie de Proust et dans la génétique de son roman, malgré d'excellents travaux, est toujours à faire. La présente section ne s'engagera toutefois pas exclusivement dans cette voie, préférant, selon notre méthode, jouer le jeu de la fiction proustienne, ce qui implique qu'il faille parfois choisir l'esprit avant la lettre.

²³⁹ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997, p. 20.

nouveau paradigme, d'une invention propre à la modernité. En se singularisant dans les images, l'écrivain est en quelque sorte « photographe ». Il met en scène ses visions à même un monde qui se donne en spectacle. La photographie rend aussi bien compte de la nature de l'œuvre que de l'approche de l'œuvre, entre la création et la médiation, à tel point qu'il n'y a plus de différence de nature entre l'ordre sémiotique du langage et celui de la vision, seulement une différence de degré. Par un procédé narratologique de métalepse – comprise ici comme un va-et-vient entre différents niveaux de sens –, la photographie rend possible une importante libération des affects qui pourront ainsi se rencontrer et s'intensifier au contact d'autres médiations techniques de la modernité visuelle et symbolique que Proust tente de constituer avec son roman. En expliquant autrement le réel, la photographie se comprend finalement comme une littérature au second degré, à la manière des adaptations cinématographiques de la *Recherche*. Et en tant que discours second, la photographie n'est pas pour autant secondaire, elle est au contraire un discours sur la nature première du monde et des êtres.



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966) et *Nosferatu, fantôme de la nuit* (Werner Herzog, 1979)

*

À l'instar de Proust, l'intérêt que Benjamin porte à la photographie est philosophique, tout en tenant compte des rapports entre ce médium et l'art forain, puis avec l'industrie. Or, c'est précisément par cette industrialisation et cette reproductibilité de la technique que Benjamin mettra en avant ce qu'il juge être le propre de l'ontologie photographique. Pour faire valoir son point de vue, Benjamin en profite pour décrier les positions critiques de certains puristes qui semblent refuser toute intervention de la technique dans la création artistique, en ce sens que pour eux la médiation ne peut être une inspiration ou une invention. Même les penseurs de la photographie se sont fait prendre par ce faux problème, duquel ils n'ont pas su démêler le vrai et le faux. « On voit ici entrer en scène, avec ses gros sabots, la fruste conception d'un "art" auquel toute considération technique est étrangère, et qui se sent mortellement menacé par l'apparition provocante de la nouvelle technique. C'est néanmoins avec cette conception fétichiste de l'art, par principe ennemie de toute technique que, pendant près d'un siècle, les théoriciens de la photographie cherchèrent à s'expliquer, sans naturellement parvenir au moindre résultat. Car ils entreprenaient précisément de justifier le photographe devant le tribunal qu'il renversait²⁴⁰ ». La vérité sur la photographie se développerait plutôt dans « le sentiment de la portée de son invention²⁴¹ ». La menace provenant d'une technique nouvelle est en effet un *leitmotiv* de l'histoire de l'art, comme en témoignent d'ailleurs les critiques adressées au médium cinématographique que l'on peut lire dans la deuxième partie du *Temps retrouvé*. Ces critiques sont non seulement paradoxales parce qu'elles ne résistent pas à l'analyse essentiellement « cinématographique » que l'on peut faire de plusieurs passages de la *Recherche* – voir Odette au Bois –, mais aussi parce que Proust tient un discours extrêmement novateur quant aux autres instruments de la modernité dont, on l'aura compris, la photographie.

La pensée proustienne sur la photographie pourrait en effet être comparée avec celle de Benjamin : tous deux ont compris que la *valeur esthétique* de la photographie ne pourra ressortir qu'à travers une *réflexion ontologique* sur le médium et sur la technique, étape que les théoriciens visés par Benjamin auront omis d'intégrer dans leur système. On peut d'ailleurs remarquer que l'intérêt de Proust pour l'essence technique de la photographie se présente dès *Jean Santeuil* dans ce fragment que les éditeurs ont nommé, ce qui en soi est

²⁴⁰ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], dans *Œuvres II*, op. cit., p. 297.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

significatif, « Résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire ». De manière analogue au passage d'Albertine au pianola et à la lanterne, sont accentués les entrecroisements imaginaires et techniques entre l'image et la musique. La réminiscence musicale – en préfiguration de la madeleine – permet à la méthode de s'expérimenter elle-même, et de cette auto-causation de la pensée naîtra une analogie photographique qui vient en quelque sorte sceller la portée métaphysique d'une telle séquence. « Ce n'était pas une phrase qu'il [= Jean] connaissait, mais une sonorité. Et cette sonorité ah ! oui la voilà, il l'entend, et il l'a reconnue, c'était celle du vieux piano aigre de chez M. Sandré. Par hasard, en accrochant un peu, les doigts de T. ont tiré de ce bon piano un son juste aussi aigre que celui du piano de M. Sandré. Sans cela jamais sans doute Jean n'y eût repensé, car il n'y avait jamais repensé depuis. Il s'y essayait pourtant bien souvent ». Et Proust de terminer ainsi le fragment, par une sorte de cosmogonie où coexistent l'image, la mémoire, la technique et la création. « Chaque soir qu'il avait dîné chez son grand-père, il s'y essayait à jouer pendant que, posée sur le pupitre à mettre les flambeaux, sa tasse de café refroidissait. Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n'irait jamais regarder, à moins d'un hasard qui les fît rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là...²⁴² ». La photographie est ici le symbole d'une sorte de pulsion de l'imaginaire. Pour le dire avec Benjamin, il s'agit de la « valeur magique²⁴³ » que l'on trouve même dans la plus exacte technique, valeur que l'esprit seul ne saurait remarquer. Avec la photographie, une certaine vision de l'entendement se déplace au premier plan de la pensée comme chambre noire opératoire.

« Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle du hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé le trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons la découvrir rétrospectivement²⁴⁴ ». La photographie, en

²⁴² Marcel Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 898.

²⁴³ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 300.

²⁴⁴ *Id.*

plus d'être la métaphore d'une certaine « image de la pensée », rend également possible un encodage temporel du réel, la découverte d'un passé pur qui est comme un signe pour le présent et pour l'avenir. Cette idée d'*inconscient visuel du monde*, que la technique rend sensible à l'homme, revient souvent dans la pensée de Benjamin (par exemple dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, comme nous avons déjà pu le montrer brièvement). C'est que certaines potentialités de la nature ne se libèrent que devant l'appareil et non devant l'œil. La technique parle la langue du monde et, par médiation, la communique à l'homme. Du même coup, la photographie explique autrement le monde, étant elle-même un lieu de passage privilégié pour la vérité. On trouve dans *Le côté de Guermantes* une manifestation très nette de la thèse benjaminienne selon laquelle « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil humain²⁴⁵ ».

De retour à Paris, le narrateur remarque un changement chez sa grand-mère qui, ce qu'il ne sait pas encore, annonce sa maladie. Étant à Doncière avec Saint-Loup, il n'avait pu parler à sa grand-mère qu'au téléphone (scène capitale sur laquelle nous reviendrons), ce qui lui donna l'impression d'être en contact avec un fantôme, impression qui se représente à Paris, cette fois à cause de la maladie. « [C]e fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi » (II, 438), dit-il d'abord, avant d'évoquer les analogies suivantes :

De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle » (II, 438-439).

La froideur de la technique s'oppose donc à la tendresse de l'habitude. Toutefois, cette froideur est détentrice d'une vérité ontologique nouvelle, alors que l'habitude se contente

²⁴⁵ *Id.*

des mêmes idées reçues. L'« effet de choc » que constitue l'arrivée subite du narrateur dans le microcosme de sa grand-mère qui ne l'attendait pas lui permet d'imaginer sa propre absence, comme si, loin de Paris, il contemplait une photographie des lieux. Pour ce qui reste certes un court instant, une conversion technique s'est produite, à savoir que le regard du narrateur est devenu celui d'un appareil photographique, relevant l'étrangeté d'un monde qu'il pensait connaître. Une telle épiphanie visuelle accentue une autre idée benjaminienne : la photographie libère « les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses²⁴⁶ » et fait apparaître de nouvelles figures.

« Qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas » (II, 439). Une telle image « photographique » – donnant à voir les signes d'un monde médiatisé par la technique – renvoie d'ailleurs à un autre moment de la *Recherche*, à l'un des plus importants, c'est-à-dire à quelques lignes de la dernière page du *Temps retrouvé* annonçant la découverte du souverain bien et le renouveau de l'écriture. « Je venais de comprendre pourquoi le duc de Guermantes, dont j'avais admiré en le regardant assis sur une chaise, combien il avait peu vieilli bien qu'il eût tellement plus d'années que moi au-dessous de lui, dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout, avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empressent des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient » (IV, 624-625). La titubation de l'académicien est donc analogue à la vacillation des jambes des archevêques, ou encore à Basin qui tremble comme une feuille, du haut de ses quatre-vingt-trois années. La *révélation photographique* – celle où l'œil devient pour un moment un appareil, une médiation technique – est en ce cas analogue à la théorie du roman telle que Proust la formule à la fin du *Temps retrouvé*. Une esquisse de ce texte

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 301.

(ajoutée à l'édition de la *Recherche* dans la Bibliothèque de la Pléiade) apporte quelques précisions à ce que Proust, en « poète technique », selon l'expression de Simondon, est en train d'avancer : « Je pensais à la fatigue que c'était pour moi d'avoir déjà à commander à tant de vie écoulée, à me maintenir au-dessus, en équilibre, à une pareille hauteur. Nous ne voyons que nos corps parce que ce n'est pas dans la catégorie du Temps que nous nous voyons. Sans cela nous nous verrions prolongés de tous ces jours innombrables que nous avons vécus. Nous nous verrions tous en champ, montés sur des tours plus ou moins hautes, remuantes avec nous comme des échasses inégales, les enfants presque au sol, d'autres déjà très haut et les vieillards sur des tours mouvantes si hautes qu'elles touchent presque le ciel et qu'à tout moment nous croyons qu'ils vont tomber ». Et la suite n'est pas moins importante : « Tours qui sont sorties d'eux-mêmes, qui restent en rapport avec eux, dans la gélatine cristalline obscure et vivante desquelles ils voient tout ce qu'ils ont vécu. Mais comme en mer, comme en l'air, ils n'ont pas le sentiment de la hauteur. Ils continuent à marcher, à courir, sans se rendre compte à quelle hauteur vertigineuse la tour les porte, ce qu'ils voient au fond d'elle leur semble tout près ; et si tout d'un coup on leur dit la hauteur, quel effroi, quel vertige, quelle fatigue » (IV, 877). Or, ce qui « dit la hauteur » de ces tours optiques cristallisant l'ensemble de l'expérience, c'est bien l'objet technique, ou alors le roman de Proust dans sa valeur instrumentale.



Call Norhside 777 (Henry King, 1948)

La photographie comme « élément déclencheur » de la vraie nature du réel. L'enquête du journaliste tournera en sa faveur grâce à la révélation photographique : on agrandit un détail d'une photographie (en l'occurrence, la date d'un journal tenu par hasard par un passant) pour prouver l'innocence de la victime que le journaliste, contre la police, tente de défendre. Chaque nouvelle médiation permet un nouveau type d'enquête.

Cela confirme d'ailleurs, dit Benjamin, « la loi selon laquelle les nouvelles découvertes s'annoncent déjà dans les techniques anciennes²⁴⁷ », à la différence notoire que dans le cas de Proust c'est le roman qui reprend par ses propres moyens la logique des « anciennes » techniques telles la lanterne magique ou la photographie. Le concept de temps forgé par Proust dans sa *Recherche*, on le trouvait déjà, mais sous un autre mode, dans certains dispositifs techniques du XIX^e siècle. Proust est même plus « photographe » que bien des professionnels en ce qu'il individualise la technique en créant un rapport unique entre l'homme et la technique, l'imagination et l'invention. Il invente une nouvelle relation du photographe à sa technique. À la suite de Proust, Benjamin remarque aussi que de telles images « pompent l'aura du réel²⁴⁸ », créant du même coup de nouvelles lignes de temps. L'aura de l'objet technique révèle alors un *temps stratigraphique*. Or les réminiscences de la *Recherche* sont comme autant de révélations photographiques, à savoir une certaine chute dans le temps. C'est la suppression de toute distance de temps entre les moments d'une vie, éliminant l'intervalle qui sépare les images. Avec l'aura de la technique, l'ici et le lointain se percutent au sein de l'intérieur du temps – comme nouvelle dimension – vécu dans toute son infinité. L'image est le tout du temps pur, en ce que le temps proustien est ouvert, agençant et créant sans cesse de nouvelles images qui sont comme autant de valeurs redistribuées dans le monde. Plusieurs manifestations de la photographie dans la *Recherche* donnent à voir une telle idée en acte. Proust et Benjamin ne s'intéressent pas à la photographie en tant qu'art (ce que le philosophe associe à une « chasse aux clichés »), mais à « l'art en tant que photographie²⁴⁹ », tributaire d'un changement profond dans la manière de percevoir. C'est en cela que la photographie peut être à la fois une construction, riche de la tension de la représentation soi-disant objective des choses, et une libération de leur aura. En effet, il ne s'agit pas seulement de « plaire et [de] suggérer, mais [de] délivrer une expérience et un enseignement²⁵⁰ », ce qui enclenche une « littérisation de nos conditions d'existence²⁵¹ ». La photographie est alors un palimpseste de la vraie vie, de la vie pleinement vécue dans tout ce que cette révélation

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 307.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 310.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 315.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 319.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 320.

peut avoir de périlleux, comme Proust le montre avec l'image de l'académicien ou encore celle des archevêques.

*

On trouve bien des méditations analogues sur la nature de l'image dans l'œuvre de Barthes, et particulièrement dans *La chambre claire*, ouvrage sous-titré *Notes sur la photographie*. Or, ces notes ont pour but de rendre compte d'un « désir ontologique²⁵² » qui l'a saisi à l'égard de la photographie. C'est bien un processus d'individuation auquel se prête Barthes, en ce qu'il ne souhaite pas écrire sur *la* photographie, mais sur *une* photographie. Une photographie, non pas dans le sens numérique ou quantitatif. Il s'agit plutôt d'une sorte de multiplicité virtuelle qui englobe toutes les photographies dans lesquelles Barthes peut analyser ce qu'est pour lui *la* photographie. Devant la photographie, il faut solliciter ce qui en nous est le plus intime, faire appel non pas à l'intelligence mais à l'imaginaire, être « sauvage, sans culture²⁵³ », quelque part entre le langage expressif et le langage critique. Pour reprendre une formule proustienne célèbre, la photographie permet d'être le propre lecteur – spectateur – de soi-même et refuser la réduction au système habituel de connaissance. Reprenant explicitement l'idée nietzschéenne de l'antique souveraineté du moi, Barthes propose de se prendre lui-même pour « médiateur de toute la Photographie », « de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie²⁵⁴ ». C'est bien un cycle de l'image, parce que le « moi » est le médiateur de la photographie en même temps que la photographie est une réfraction du monde. Barthes est à la recherche d'une photographie qui existe *pour lui*, permettant une singulière vision du monde qui serait une sorte de science subjective. Du même coup, cette imagination – d'une part scientifique et de l'autre technique – reprend l'idée proustienne du temps éternel parce que circulaire, en ce que la photographie rend possible un « retour de la mort²⁵⁵ », ce qui est une grande joie mais aussi une idée monstrueuse, comme peut le montrer les « Intermittences du cœur », passage auquel

²⁵² Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie* [1980], dans *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 791.

²⁵³ *Ibid.*, p. 794.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 795.

²⁵⁵ *Id.*

Visconti a porté une attention toute particulière dans son adaptation y donnant également un rôle prépondérant à la photographie.

Être le médiateur de la photographie permet également de se transformer en image et de retrouver l'essence du « *moi* », une nouvelle vision de l'être, « l'avènement de moi-même comme autre²⁵⁶ » écrit Barthes. Se replacer dans le tout de l'image photographique – comme dans le tout du temps proustien –, c'est libérer une sorte de « devenir-spectre ». L'individualité photographique va de pair avec une nouvelle science du sujet. Une telle idée est exprimée dans la *Recherche* lorsqu'il est question de la photographie d'Oriane et des démarches effectuées par le narrateur afin que Saint-Loup concède à la lui prêter. Le narrateur n'attend rien de moins de cette photographie qu'une fête intérieure : « c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes ; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir) ; et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur » (II, 379). Mais ce qui paraît être un simple fantasme – posséder la photographie d'une jolie femme – est en fait ce « désir ontologique » évoqué par Barthes. « Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi » (*id.*), dit ensuite le narrateur pour laisser poindre cette science de l'image photographique tout juste évoquée par Barthes. Qui plus est, la sémiotique de ce nouveau langage dépasse, et de loin, son crédit réaliste, comme le montre la suite du passage. « Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant une origine commune » (*id.*). L'essence des mystérieux Guermantes peut ainsi s'actualiser dans cette photographie d'Oriane qui est bien moins un document qu'un vecteur, un levier de l'imaginaire comme l'est tout autant la lanterne magique. La fin du passage fait passer la

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 798.

science photographique du monde et de la personnalité à un autre niveau : « Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper – dans un autre exemplaire analogue et mince d’une peau trop fine – la figure de Robert presque superposable à celle de sa tante. Je regardais sur lui avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette race restée si particulière au milieu du monde, où elle ne se perd pas et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l’union d’une déesse et d’un oiseau » (*id.*). S’intéresser à la photographie par sentiment permet au narrateur de trouver l’essence de la singularité et d’accentuer la puissance de l’affect, coexistence intensive que Barthes nomme « co-présence²⁵⁷ ».

« La haie laissait voir à l’intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines entre lesquelles des giroflées ouvraient leur bourse fraîche, du rose odorant et passé d’un cuir ancien de Cordoue, tandis que sur le gravier un long tuyau d’arrosage peint en vert, déroulant ses circuits, dressait aux points où il était percé, au-dessus des fleurs dont il imbibait les parfums, l’éventail vertical et prismatique de ses gouttelettes multicolores. Tout à coup, je m’arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s’adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d’un blond roux qui avait l’air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de taches roses » (I, 138-139). C’est ainsi que le narrateur commence à décrire ce qui constitue sa première rencontre avec Gilberte. Ce moment de la *Recherche* doit nous intéresser afin de faire la lumière sur une autre particularité de la conception barthésienne de la photographie, qui est à la fois annoncée et dissimulée dans le roman. L’image crée un réseau dont chacune des parties est en mouvement, et de ce mouvement résulte une différence de potentiel entre les divers éléments. « Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l’ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n’avais pas, ainsi qu’on dit, assez “d’esprit d’observation” pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 807.

leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde : de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait – je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus » (I, 139). Aucune faute de frappe ou coquille d'impression dans ce passage. Les yeux de Gilberte sont tout aussi noirs que bleus. « L'impression forte » que cause la vue de la jeune fille déclenche une sorte de dérèglement sensoriel chez le narrateur, un léger déraillement – toujours positif – de la pensée qui accentue certains potentiels dont, ici, ceux des couleurs.

On avancera donc que se profile dans cette séquence kaléidoscopique des yeux de Gilberte – idée qui se décline bien des fois dans la *Recherche* – la célèbre différence barthésienne entre le « *studium* » et le « *punctum* », deux modes de connaissances propres au médium photographique. D'une part, il s'agit d'une sorte de vision d'ensemble, d'une étude ; d'autre part, c'est la piqûre ou la tache, des points mouchetés qui ponctuent une photographie. Le *punctum* – on l'aura compris, les yeux de Gilberte – naît d'une individuation d'un pan de l'image en ce qu'il devient un lieu de passage privilégié donnant accès à un niveau stratigraphique de la pensée, c'est le hasard qui devient épiphanie. « Ayant ainsi distingué dans la Photographie deux thèmes (car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate classique), je pouvais m'occuper successivement de l'un et de l'autre²⁵⁸ », dit ensuite Barthes, faisant de *La chambre claire* un livre circulaire au même titre que la *Recherche*, une traduction réciproque et simultanée de la méthode par l'expérience. Or, cette ronde du *studium* et du *punctum* a certainement pour but de faire la lumière sur le deuxième « thème » : cela représente une sorte de défi pour la pensée qui prend forme dans ce qui s'apparente à une rencontre, ce qui nous ramène au choc visuel du narrateur lorsqu'il voit Gilberte pour la première fois. « Je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui ; puis tant j'avais peur que d'une seconde à l'autre mon grand-père et mon père, apercevant cette jeune fille, me fissent éloigner en me disant de courir un peu devant eux, d'un second regard, inconsciemment supplicateur, qui tâchait de la forcer à faire attention à moi, à me connaître ! » (I, 139). La piqûre que

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 809.

constitue le changement de couleur – voire d'intensité – des yeux de la jeune fille permet alors au narrateur d'entrer en contact avec l'image, une image qui, comme l'âme, convoque les cinq sens et dialogue avec eux. Il est difficile de développer sur le champ un tel signe, d'en relever tout le potentiel, puisque c'est justement le rôle du *punctum* de faire en sorte que le réel soit « traversé, fouetté, zébré par un détail²⁵⁹ ». « [J]e suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard²⁶⁰ », ajoute Barthes pour expliquer la refonte du réel que permet le *punctum* photographique en tant que pointe intensive de la vision humaine. Cette intensité, comme le montre la fin du passage de la rencontre entre le narrateur et Gilberte, dépasse parfois l'entendement, en amenant justement la pensée jusqu'à la pointe du savoir :

Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l'idée qu'elle en rapporta fut celle que nous étions ridicules, car elle se détourna et d'un air indifférent et dédaigneux, se plaça de côté pour épargner à son visage d'être dans leur champ visuel ; et tandis que continuant à marcher et ne l'ayant pas aperçue, ils m'avaient dépassé, elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter d'après les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation, que comme une preuve d'outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente. (I, 139-140)

En tant qu'image incertaine – une photographie qui déborderait son propre cadre –, Gilberte projette une sorte d'inquiétante étrangeté que le narrateur tente tant bien que mal d'interpréter, puisqu'elle est à la fois la cause de sa tristesse et de son amour. C'est en cela que Barthes définit également le *punctum* comme un « éclair qui flotte²⁶¹ », à savoir qu'il est un signe qui porte en lui une intensité qui bien souvent ne se comprend que dans l'après-coup. Or, le geste soi-disant insolent de Gilberte ne sera expliqué que dans la première partie du *Temps retrouvé*, dans une lettre qu'elle envoie au narrateur, dans laquelle elle fait état des changements qui ont eu lieu à Combray pendant la guerre. « Le petit chemin que vous aimiez tant, que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi, alors que je vous assure en toute vérité que c'était moi qui étais amoureuse de vous, je ne peux pas vous dire l'importance qu'il a prise » (IV, 335), lit-on comme preuve de la subjectivité absolue de l'image, expliquant du même coup sa réciprocité, telle que Proust la conçoit. Si le jeune

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 819.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 828.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 830.

narrateur avait su interpréter le *punctum* des yeux et du geste de Gilberte, il est fort à parier que le roman aurait été bien différent. Somme toute, ce *punctum*-là est le maître d'œuvre d'une double révélation. L'image photographique – dont on trouve des traces à même le réel – est ainsi une réalité vivante et témoigne d'une singulière mise en relief qui dispose les affects sur différents plans et dont le temps permettra l'intensification voire le choc. Le *punctum*, à l'instar du souvenir pur, permet à deux réalités de percuter et ainsi d'offrir une nouvelle image de la vérité qui, sans l'image, serait restée inconcevable.

La photographie, écrit Barthes, « porte, non sur l'objet, mais sur le temps²⁶² », ce pour quoi il faut s'abandonner à l'imaginaire pour atteindre la vérité multiple et complexe de l'image. La photographie permet, par le *punctum*, de retrouver l'essence de l'être au-delà de la ressemblance – Oriane métamorphosée en oiseau, l'amour de Gilberte qui se traduit par un geste insolent –, en ce sens que l'affect rendu opératoire par l'objet technique est garant de l'être. Cette aura barthésienne qu'est le *punctum* permet l'accueil du lointain à même ce qui est le plus immédiat et signale par là une sorte de représentation pure du temps, comme une expression de vérité. « La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps », « image folle, *frottée* de réel²⁶³ » dit Barthes arrivant à la fin de sa recherche du temps retrouvé. Il y aurait donc un rapport entre la photographie et la folie et, plus encore, entre la folie et la vérité. Dans le même temps, il faut bien comprendre que, comme le dit Barthes dans le sillage de Proust, cette folie propre à la photographie est une extase de l'image.

*

La peinture

Tout autant que la photographie, la peinture rend compte d'un désir ontologique, d'une certaine vocation de l'image en ce qu'elle peut s'individualiser et ainsi créer des nappes de sens brut. C'est que, au même titre que la photographie, la peinture est dans la *Recherche* une technique individualisée, ce dont rend bien compte le passage où le narrateur compare

²⁶² *Ibid.*, p. 861.

²⁶³ *Ibid.*, p. 882. L'auteur souligne.

la tête d'Elstir à une lanterne magique²⁶⁴. La peinture, semble dire Proust, est comme des entrelacs de visions et de mouvements, qui iront se placer dans le temps conçu comme ouvert. Selon le souhait de Cézanne, on remarque que Proust romancier arrive à *penser en peinture*, comme il pense en photographie ou encore grâce à bien d'autres médiations imaginaires et techniques. Or, la pensée propre à la technique a cette particularité chez Proust de ne pas rendre compte du réel comme il est généralement perçu, mais de le déformer pour le montrer tel qu'il se différencie en tout un chacun.

L'exact opposé de la peinture est pour Proust le sens commun, les expressions toutes faites. C'est ce que montre ce passage d'« Un amour de Swann » (que l'on trouve également dans le film de Schlöndorff) où il est question de la peinture de M. Biche – pseudonyme d'Elstir au début de sa carrière, alors qu'il fréquentait les Verdurin –, et sa compréhension par le couple Cottard. « “Tiens, c'est amusant, je n'avais jamais fait attention ; je vous dirai que je n'aime pas beaucoup chercher la petite bête et m'égarer dans des pointes d'aiguilles ; on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison”, répondit Mme Verdurin, que le docteur Cottard regardait avec une admiration béate et un zèle studieux se jouer au milieu de ce flot d'expressions toutes faites. D'ailleurs lui et Mme Cottard, avec une sorte de bon sens comme en ont aussi certaines gens du peuple, se gardaient bien de donner une opinion ou de feindre l'admiration pour une musique qu'ils s'avouaient l'un à l'autre, une fois rentrés chez eux, ne pas plus comprendre que la peinture de “M. Biche” » (I, 209-210), lit-on d'abord. Et ensuite :

Comme le public ne connaît du charme, de la grâce, des formes de la nature que ce qu'il en a puisé dans les poncifs d'un art lentement assimilé, et qu'un artiste original commence par rejeter ces poncifs, M. et Mme Cottard, image en cela du public, ne trouvaient ni dans la sonate de Vinteuil, ni dans les portraits du peintre, ce qui faisait pour eux l'harmonie de la musique et la beauté de la peinture. Il leur semblait quand le pianiste jouait la sonate qu'il accrochait au hasard sur le piano des notes que ne reliaient pas en effet les formes auxquelles ils étaient habitués, et que le peintre jetait au hasard des couleurs sur ses toiles. Quand, dans celles-ci, ils pouvaient reconnaître une forme, ils la trouvaient alourdie et vulgarisée (c'est-à-dire dépourvue de l'élégance de l'école de peinture à travers laquelle ils voyaient dans la rue même les êtres vivants), et sans vérité, comme si M. Biche n'eût pas su comment était construite une épaule et que les femmes n'ont pas les cheveux mauves. (I, 210)

²⁶⁴ Cf. Eric Karpeless, *Le musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de* À la recherche du temps perdu, Paris, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Thames & Hudson, 2009, 352 p. ; Yann le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990, 270 p. ; Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988, 176 p. ; Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951, 223 p.

Avec cette critique teintée d'ironie, Proust fait ici remarquer que l'essence de la peinture n'est pas le visible, mais l'invisible ou, plutôt, cette *autre forme de visible* que l'on ne peut pas voir et encore moins comprendre sans méthode adéquate d'analyse du réel. La peinture proustienne actualise l'image dans sa nouveauté et se trouve ainsi analogue à une parole neuve, ce qui constitue par ailleurs la littérarité du roman. L'invisible du monde – le monde des essences – se réfracte dans le visible de la peinture. Le regard du peintre est tout autant l'occasion d'une sorte de nouvelle morale, en ce que l'artiste n'a plus de devoir d'appréciation sur les choses, à l'instar du narrateur proustien lors du « Bal de têtes » qui montre aussi bien le sublime que le ridicule d'un personnage comme d'Argencourt. Le regard et la technique du peintre sont comme une rencontre de ce qui dans la profondeur de champ du visible est immémorial.

*

Une telle refonte de l'entendement artistique et sensible résonne encore dans le discours d'un historien de l'art comme Georges Didi-Huberman qui, dans sa propre recherche du temps perdu, tente d'interroger « le *ton de certitude* qui règne si souvent dans la belle discipline de l'histoire de l'art²⁶⁵ ». Il s'agit de faire la lumière sur la doublure invisible qui entoure le savoir, permettant de réévaluer les choix philosophiques menant à toute histoire de l'art. En faisant appel à la pensée de Freud comme « paradigme critique²⁶⁶ », Didi-Huberman remet en question la notion de savoir, à partir de l'individu conçu comme déchirure s'opposant à la clôture (une histoire de l'art qui s'appuierait sur Freud et non, comme c'est le cas habituellement, sur Kant). Un tel symptôme de l'image, sa déchirure, rejoint d'ailleurs ce que nous avons pu montrer du *punctum* barthésien ou de l'aura benjaminienne. Voici l'enjeu : « savoir, mais aussi penser le non-savoir lorsqu'il se détresse des rets du savoir ». « Au-delà du savoir lui-même, s'engager dans l'épreuve paradoxale de ne pas *savoir* (ce qui reviendrait exactement à le dénier) mais de *penser* l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art. Il ne s'agit plus de penser un périmètre, une clôture – comme chez Kant –, il s'agit d'éprouver

²⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 10. L'auteur souligne.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

une déchirure constitutive et centrale : là où l'évidence en éclatant s'évide et s'obscurcit²⁶⁷ ». On le voit bien, la « connaissance » picturale est une donnée de l'esprit extrêmement paradoxale, mais c'est de là qu'elle est en mesure de tirer toute sa puissance.

Didi-Huberman voit dans l'*Annonciation* de Fra Angelico une manifestation de cette nouvelle image du savoir, catalyseur d'une vision qui déchiffre les signes. D'une telle théorie de la peinture pourrait se concevoir une nouvelle métaphysique : c'est l'œuvre elle-même qui force le champ de la vision dans laquelle elle apparaîtra sous un autre jour. La philosophie de l'art que Didi-Huberman souhaite prodiguer à partir de la fresque d'Angelico « se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission des savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue du dessaisissement²⁶⁸ ». Or, on ne sera pas surpris de trouver dans quelque passage de la *Recherche* – voire dans tout le roman – une telle performance de l'esprit, « le plus beau risque de la fiction²⁶⁹ », sans compter la présence importante qu'y tient à nouveau Angelico.

Devant retarder indéfiniment son premier voyage pour cause de maladie, le héros-narrateur est pris dans une de ses récurrentes rêveries poétiques sur l'espace, les lieux et les noms. Il divulgue et projette ce qui paraît être un savoir mais, en fait, se donne plutôt comme un non-savoir, c'est-à-dire comme une connaissance qui va au-delà du raisonnement et de l'intelligence pour cette logique de l'imaginaire qui est le principal « discours de la méthode » du roman proustien. « J'aurais voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux dont je ne pouvais jamais sans que mon cœur palpitât lire, dans les réclames des Compagnies de chemin de fer, dans les annonces de voyages circulaires, l'heure de départ : elle me semblait inciser à un point précis de l'après-

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 15. L'auteur souligne.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁹ *Id.*

midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse à partir de laquelle les heures déviées conduisaient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais qu'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permettait de choisir ; car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avancait magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun » (I, 378-379). La déchirure dans l'enveloppe lisse de l'image se donne ici comme l'« entaille » dans l'ordre ordinaire de la perception. Aussi, on comprend que le train incarne l'ouverture propre à cette attention flottante du désir et de la connaissance déliant les diverses strates de l'interprétation du réel. L'image brouille les catégories usuelles de la connaissance au profit de ce qui apparaît au sujet comme une vérité tout à fait neuve au sein d'un univers onirique d'essences affectives, de ressemblances charnelles et de figures opératoires.

Le nom de lieu – Balbec ou autre – est analogue pour le jeune narrateur à ce que Didi-Huberman nomme le « blanc présent » de la fresque d'Angelico, d'ailleurs peinte dans une cellule qui est elle-même blanche. « Il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. Il est un flot de particules lumineuses dans un cas, un poudrolement de particules calcaires dans l'autre [le blanc de la fresque à proprement parler, et le blanc du mur sur lequel elle est peinte]. Il est une composante essentielle et massive dans la présentation picturale de l'œuvre. Nous disons qu'il est *visuel*²⁷⁰ », un visuel qui se distinguerait à la fois du visible et de l'invisible dans leur acception commune, dans cette nouvelle méthode qui comprend la pensée de la peinture comme une philosophie encore à faire. C'est la pensée du visuel, et non pas celle du visible ou de l'invisible. Or, cette énigme du visuel se constitue dans la *Recherche* comme un véritable kaléidoscope affectif qui ne cesse de faire tourner l'économie des sentiments :

Mais sans même l'attendre, j'aurais pu en m'habillant à la hâte partir le soir même, si mes parents me l'avaient permis, et arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan. Mais à l'approche des vacances de Pâques, quand mes parents m'eurent promis de me les faire passer une fois dans le nord de l'Italie, voilà qu'à ces rêves de tempête dont j'avais été rempli tout entier, ne souhaitant voir que des vagues accourant de partout, toujours plus haut, sur la côte la plus sauvage, près d'églises escarpées et rugueuses comme des falaises et dans les tours

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26. L'auteur souligne.

desquelles crierait les oiseaux de mer, voilà que tout à coup les effaçant, leur ôtant tout charme, les excluant parce qu'il leur était opposé et n'aurait pu que les affaiblir, se substituait en moi le rêve contraire du printemps le plus diapré, non pas le printemps de Combray qui piquait encore aigrement avec toutes les aiguilles du givre, mais celui qui couvrait déjà de lys et d'anémones les champs de Fiesole et éblouissait Florence de fonds d'or pareils à ceux de l'Angelico. (I, 379)

Le narrateur nous livre une sorte de délire de la vision, un monde presque fou où tournoient les forces. La pensée demande ici que les noms de villes expriment visuellement leur essence et qu'ils en impriment l'imagination. La gamme des moyens pour voir décline un nombre presque infini de théorèmes de la perception, ce que Didi-Huberman qualifie de « constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux, dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture » puisqu'elles prennent forme dans un « labyrinthe virtuel » qui se déplace et se transfigure, « nœud de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens²⁷¹ ».



Van Gogh (Maurice Pialat, 1991)

Le jaune des herbes comme « labyrinthe virtuel ».



La belle noiseuse (Jacques Rivette, 1991)

Ici, c'est le corps de Marianne qui représente pour le vieux peintre Frenhofer un défi de « pur visuel ». C'est une beauté qui va au-delà de la représentation, si bien qu'il faut emmurer ce chef-d'œuvre inconnu.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

Cette attention nouvelle à la vie et à ce qu'elle a d'essentiellement visuel ne répond plus du schème de l'action, mais plutôt d'une sorte de « *mémoire virtuelle*²⁷² », un travail d'ouverture et de fantasme où tout système « devient un grand déplacement, une grande démultiplication d'images²⁷³ », phénomène qui chez Proust peut s'expliquer ainsi :

L'alternance des images avait amené en moi un changement de front du désir, et, aussi brusque que ceux qu'il y a parfois en musique, un complet changement de ton dans ma sensibilité. Puis il arriva qu'une simple variation atmosphérique suffit à provoquer en moi cette modulation sans qu'il y eût besoin d'attendre le retour d'une saison. Car souvent dans l'une on trouve égaré un jour d'une autre, qui nous y fait vivre, en évoque aussitôt, en fait désirer les plaisirs particuliers et interrompt les rêves que nous étions en train de faire, en plaçant, plus tôt ou plus tard qu'à son tour, ce feuillet détaché d'un autre chapitre, dans le calendrier interpolé du Bonheur. Mais bientôt, comme ces phénomènes naturels dont notre confort ou notre santé ne peuvent tirer qu'un bénéfice accidentel et assez mince jusqu'au jour où la science s'empare d'eux, et les produisant à volonté, remet en nos mains la possibilité de leur apparition, soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard, de même la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie cessa d'être soumise uniquement aux changements des saisons et du temps. Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs. (I, 379-380)

Le monde se fait alors écran du visuel et médiateur de l'imagination, où tournoient les virtualités du réel, au sein de cet au-delà de la connaissance et du savoir qu'incarne l'image comme pointe d'une pensée réflexive. Du même coup, une telle exégèse de l'image possède une forte valeur d'aura, en ce que le visuel est aussi bien un *punctum*. Le nom pour Proust, comme le blanc d'Angelico, est une matrice d'images, de symboles et de mystères. « Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes » (I, 380), pense encore le jeune narrateur qui est en train de mettre en relief des mondes possibles pour les faire tournoyer dans l'orbite de sa pensée. Il s'agit en quelque sorte d'une séduction du virtuel pour l'amener dans les cadres de l'expérience, dans une opération d'intensité et de

²⁷² *Id.* L'auteur souligne.

²⁷³ *Ibid.*, p. 30.

profondeur. L'interpénétration des désirs se traduit en une juxtaposition d'images dans le va-et-vient de la coexistence d'un « mouvant réseau visuel²⁷⁴ », une iconologie « privée de code, livrée aux associations²⁷⁵ ». Il s'agit, ajoute Didi-Huberman, de « l'exigence du visuel : exigence vouée à l'« impossible », à quelque chose qui fût l'Autre du visible, sa syncope, son symptôme, sa vérité traumatique, son au-delà... [...] Ce quelque chose reste difficile à penser, comme sont difficiles à penser, comme sont « impossibles » les paradoxes mêmes de l'Incarnation²⁷⁶ ». Le pouvoir de la figurabilité – l'élévation de l'aura ou la piqure du *punctum* – amène une mise en syncope du visible, l'ouverture du monde visible.

*

Le *Francis Bacon* de Deleuze, sous-titré *Logique de la sensation*, est une autre entreprise qui tente de penser la peinture et de peindre la pensée, dans une pictophilosophie qui annonce la cinéphilosophie de *L'image-mouvement* et de *L'image-temps*. Deleuze utilise Bacon comme un intercesseur et formule un discours qui non seulement vaut pour toute une matrice picturale, mais il s'agit tout autant de peindre cette logique de la sensation comme une philosophie en puissance. Est donnée d'entrée de jeu la formule qui sera éprouvée au cours de l'ouvrage et par les tableaux de Bacon, à savoir que « [l]a peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, l'abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au figuratif²⁷⁷ ». La forme pure ou le pur figural sont somme toute deux voies qui s'entrecroisent chez Bacon. Aussi, il est intéressant de remarquer que dans ce nouveau dualisme de l'image, en proposant l'opposition entre la Figure et le figuratif, Deleuze reprend celle du visuel et de la vision, ou encore du *punctum* et du *studium*, opposition qui se retrouve de différentes manières dans la *Recherche*. Cette libération des figures, c'est-à-dire un « surgissement des Figures hors de toute

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 37. L'auteur souligne.

²⁷⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 [1981], p. 12.

figuration²⁷⁸ », on semble la retrouver dans l'opposition que Proust fait entre le mot et le nom, le second terme ayant la possibilité de multiplier sa puissance intensive pour devenir figure, alors que le mot est pour le romancier ce qui n'a pas été en mesure de traverser le miroir de la représentation et de s'individualiser dans la langue. « Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants²⁷⁹ » (I, 380-381). La symbolique du nom ou de la figure invente donc sa propre réalité, comme si l'après-coup inventait son origine, du fait que l'événement n'est pas soumis à la temporalité ordinaire. L'ouverture ou la déchirure propre au nom est annonciatrice de celle que produira la figure artistique, qu'il s'agisse de peinture, de photographie ou de tout autre dispositif de la vision. C'est d'ailleurs pour cette raison que Deleuze va nuancer les positions parfois sévères de Bacon sur la photographie, héritées de Malraux, en affirmant que « [l]a photo, même instantanée, a une tout autre prétention que celle de représenter, illustrer ou narrer²⁸⁰ ». À l'instar du corps pictural qui

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁹ On pourrait d'ailleurs évoquer au passage la présence d'une affiche dans l'univers de cette Figure, au sens fort, de la *Recherche*. Le moment en question a lieu tout juste avant le « Bal de têtes », où le narrateur se promène dans une rue de Paris pour retarder son arrivée chez la nouvelle princesse de Guermantes. Entre temps, il croise Jupien et Charlus, ce dernier ayant un pied dans la tombe. Le narrateur offre alors la réflexion suivante qui fait le pont entre l'affiche, la figure et la mémoire : « Il y avait d'ailleurs deux M. de Charlus, sans compter les autres. Des deux, l'intellectuel passait son temps à se plaindre qu'il allait à l'aphasie, qu'il prononçait constamment un mot, une lettre pour une autre. Mais dès qu'en effet il lui arrivait de le faire, l'autre M. de Charlus, le subconscient, lequel voulait autant faire envie que l'autre pitié et avait des coquetteries dédaignées par le premier, arrêtait immédiatement, comme un chef d'orchestre dont les musiciens pataugent, la phrase commencée, et avec une ingéniosité infinie rattachait ce qui venait ensuite au mot dit en réalité pour un autre mais qu'il semblait avoir choisi. Même sa mémoire était intacte, d'où il mettait du reste une coquetterie, qui n'allait pas sans la fatigue d'une application des plus ardues, à faire sortir tel souvenir ancien, peu important, se rapportant à moi et qui me montrerait qu'il avait gardé ou recouvré toute sa netteté d'esprit. Sans bouger la tête ni les yeux, ni varier d'une seule inflexion son débit, il me dit par exemple : "Voici un poteau où il y a une affiche pareille à celle devant laquelle j'étais la première fois que je vous vis à Avranches, non je me trompe, à Balbec." Et c'était en effet une réclame pour le même produit » (IV, 440).

²⁸⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 17.

fait effort sur lui-même pour devenir ce que Deleuze appelle une figure, le mot proustien est pris dans une sorte de « devenir-nom », à savoir un devenir *actif*.



Batman (Tim Burton, 1989)

Le Joker, un autre admirateur de Bacon. De tous les tableaux que lui et ses armées vont détruire, les œuvres de Bacon seront les seules épargnées. « I kind of like this one », dit-il à son complice lorsque ce dernier tente de déchirer la toile Figure with meat (1954).

« Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *La Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes » (I, 381). La figure ou le nom permettent ainsi d'ouvrir la logique de l'imaginaire dans une sorte d'acrobatie du lieu. Il s'agit également de brouiller la rhétorique habituelle du discours tout comme la visibilité de la représentation, ce qui revient à annuler l'écart qui se trouvait entre le langage et le visible. Il y aurait ainsi un rythme propre à la figure ou, pour le dire avec Deleuze, une « coexistence de tous les mouvements²⁸¹ ». La figure permet de « fendre » l'image. Elle fait aussi circuler autrement ses forces, ce que montre la succession des noms de villes dans l'imaginaire du jeune narrateur : « Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville

²⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs. Quant à Balbec, c'était un de ces noms où comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église et auquel je prêtais l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau » (I, 381). Devant l'image, Proust et Deleuze montrent bien que c'est une *question d'intensité*.

L'art de Bacon – et on pourrait aller jusqu'à dire celui de tous grands peintres – consiste à peindre la sensation, ce que Deleuze ramène à un dépassement de la figuration par la figure, en ce que la première est la forme rapportée à l'objet qu'elle doit représenter et la seconde la forme rapportée à sa sensation ou à sa force. La sensation est alors une intensité qui parcourt librement les différents plans du tableau – en cela que chaque tableau est compris comme une série, à l'instar de la circularité romanesque de la *Recherche* – pour venir s'individualiser chez celui qui le regarde. Le tableau est une image qui enregistre pour les redistribuer une multiplicité de niveaux de sensation, redistribution qui passe de prime abord par la figure comme puissance. Deleuze formule alors l'hypothèse suivante, d'ailleurs éminemment cinématographique : « Les niveaux de sensation seraient comme des arrêts ou des instantanés de mouvement, qui recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence », en ajoutant que « ce n'est pas le mouvement qui explique les niveaux de sensation, ce sont les niveaux de sensation qui expliquent ce qui subsiste du mouvement. Et en effet, ce qui intéresse Bacon n'est pas exactement le mouvement, bien que sa peinture rende le mouvement très intense et violent. Mais à la limite, c'est un mouvement sur place, un spasme, qui témoigne d'un tout autre problème propre à Bacon : *l'action sur le corps des forces invisibles*²⁸² ». Or, il est fort à parier que ce « problème » ou, plutôt, cet effort de la pensée, se retrouve à sa façon chez Proust, comme on le verra par ailleurs dans le concept de l'image-temps que Deleuze théoriserait quelques années plus tard.

²⁸² *Ibid.*, p. 44 et 45. L'auteur souligne.

On ne sera alors pas surpris de constater que Deleuze propose un tel rapprochement en disant que Bacon « se met dans une situation analogue à celle de Proust en littérature²⁸³ ». « Proust en effet ne voulait pas d'une littérature abstraite trop "volontaire" (philosophie), et pas davantage d'une littérature figurative, illustrative ou narrative, apte à raconter une histoire. Ce à quoi il tenait, ce qu'il voulait amener au jour, c'était une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative : une Figure en soi, par exemple la Figure en soi de Combray. [...] Et s'il se confiait dans beaucoup de cas à la mémoire involontaire, c'est que celle-ci, contrairement à la mémoire volontaire qui se contentait d'illustrer ou de narrer le passé, réussissait à faire surgir cette pure Figure²⁸⁴ ». Or, au moment capital de l'« Adoration perpétuelle », Proust souligne bien l'importance des figures dans ce qui est pour lui le « réel retrouvé » : « qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête, où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé » (IV, 457-458). De la coprésence des sensations apparaissent la figure – la face du « temps à l'état pur » – et sa vérité. Le souvenir pur peut alors être compris comme une déchirure dans la figuration qui laisserait passer la figure. Son image est comme un opérateur d'attractions, au même titre que la communauté des arts – roman, musique, photographie, peinture – permet une nouvelle captation des forces, la sensation se retournant sur elle-même et devenant invention. La figure est une pure présence qui gît dans le réel et que tout un chacun peut actualiser, c'est-à-dire produire. La création – chez Proust, Bacon, Angelico, Barthes et Benjamin – donne à voir directement et immédiatement la présence, dans une sorte d'hystérie positive de la sensation.

La sensation, dit encore Proust, « est le contrôle aussi de la vérité de tout le tableau fait d'impressions contemporaines, qu'elle ramène à sa suite, avec cette infaillible

²⁸³ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire ou l'observation conscientes ignoreront toujours » (IV, 458). On comprend alors que l'image de la pensée – cinématographique s'il en est une – qu'il revendique à la fin de son roman met en relief les différents niveaux de sensations comme des instantanés d'affects, le rythme étant aussi important que la vision dans cette espèce de figure multisensible. Du tableau à sensations, Proust passe ensuite au livre des signes, plus encore, des signes incorporés dans le temps et dans l'esprit : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous » (*id.*). Ces signes sont autant de figures – symptômes, déchirures, piqûres, traces auratiques – que la pensée pourra retrouver si elle s'abandonne à l'intuition, que Proust nomme aussi instinct. Or, le propre de ce qui est dit par la figure est de s'interpréter sans fin, d'où la circularité de la *Recherche*. La figure place l'interprète devant une puissance visuelle qui, pour arriver à signifier, rend possible l'émergence d'une nouvelle image de la pensée. C'est ainsi que le romancier traduit l'expérience non pas en mots, mais en images. Ces images, une fois constituées, pourront s'incorporer les unes aux autres, formant par là une autre temporalité, celle qui permet le mouvement infini de la traduction ou de l'interprétation, relevant finalement la puissance d'auto-causation propre aux images fortes. Les images qui pour Proust sont de pures images de roman sont comme des parties totales de la pensée et du monde, où le sujet peut devenir cause de soi. Cette singulière entreprise – écrire un tel livre – ne sera toutefois possible qu'avec un effort intellectuel qui fera en sorte que la pensée se dépasse elle-même afin de s'engendrer à nouveau. « Aussi combien se détournent de l'écrire ! Que de tâches n'assume-t-on pas pour éviter celle-là ! Chaque événement, que ce fût l'affaire Dreyfus, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer ce livre-là, ils voulaient assurer le triomphe du droit, refaire l'unité morale de la nation, n'avaient pas le temps de penser à la littérature. Mais ce n'était que des excuses, parce qu'ils n'avaient pas, ou plus, de génie, c'est-à-dire d'instinct. Car l'instinct dicte le devoir et l'intelligence fournit les prétextes pour l'éluder. Seulement les excuses ne figurent point dans l'art, les intentions n'y sont pas comptées, à tout moment l'artiste doit écouter son

instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier » (*id.*), dit aussi le narrateur comprenant par là qu'il doit penser la représentation *avec* son opacité. Son projet sera ainsi d'écrire un livre dont le sujet est en fait une sorte de contre-sujet, quelque chose comme la face cachée du sujet et de l'histoire, une anthropologie des regards qui s'affrontent à la visualité pure des images.

L'interprétation de Deleuze – qui vaut à la fois pour Proust et pour Bacon – prend alors tout son sens. « Or comment procédait la mémoire involontaire chez Proust ? Elle accouplait deux sensations qui existaient dans le corps à des niveaux différents, et qui s'étreignaient comme deux lutteurs, la sensation présente et la sensation passée, pour faire surgir quelque chose d'irréductible aux deux, au passé comme au présent : cette Figure. Et finalement, que les deux sensations se répartissent en présente et passée, qu'il s'agisse donc d'un cas de mémoire, avait peu d'importance. Il y avait des cas où l'accouplement de la sensation, l'étreinte des sensations, ne faisait nullement appel à la mémoire²⁸⁵ ». Pour ces « cas », on peut penser au sommeil d'Albertine, au désir pour Gilberte, aux rêveries de l'enfance ou à l'art d'Elstir, de Vinteuil et de la Berma. Ils conditionnent une structure mentale qui recherche la sensation comme contre-sujet de la raison, le pur visuel dans ce qui était simplement visible. Avec cette ressemblance pensée dans sa crise, ou dans cette crise de la représentation, l'image se fait déchirure du rideau de l'habitude créant une brèche dans laquelle une pensée nouvelle pourra circuler librement. « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même. De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire. Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie » (IV, 458-459), ajoute le narrateur pour valider la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

ressemblance en tant que drame, ce qui a pour effet éminemment pratique d'ouvrir l'imitation et la ressemblance. Une telle image de la vie et de la vérité place le sujet non plus devant quelque certitude ou idée reçue, mais face à ce qui se dérobe, image qu'il faudra ensuite saisir et replacer dans le temps de la conscience analogue à l'écoulement de l'élan vital du monde et de la matière. La force éternelle du temps est ainsi rendue visible. Une pareille chute dans le temps – que l'on pense aux tours ou aux échasses des dernières pages de la *Recherche* – est comme l'activation de la sensation, elle permet au sujet d'éprouver la sensation en ce qu'elle a de vivant, dans un « rythme actif²⁸⁶ » de la pensée.

« *Un ensemble visuel probable (première figuration) a été désorganisé, déformé par des traits manuels libres qui, réinjectés dans l'ensemble, vont faire la Figure temporelle improbable (seconde figuration).* L'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recrée, ne ressemble pas à la figuration de départ. D'où la formule constante de Bacon : faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants ». La création est ainsi une sorte d'accident de la pensée, une révélation en quelque sorte involontaire des virtualités du réel, ce que confirme Deleuze dans la même page : « l'acte de peindre est toujours décalé, ne cesse d'osciller entre un avant-coup et un après-coup : hystérie de peindre... Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup, le travail du peintre est décalé et ne peut venir qu'après, après-coup²⁸⁷ ». C'était déjà la leçon de Proust, à savoir que l'écrivain n'a pas à proprement parler à écrire son livre, mais à *le traduire* ou *l'interpréter*. Son livre est à l'image du monde, à savoir que tout y est déjà donné sous forme de sensations et de signes qu'il faudra rendre, recréer de façon originelle par un style devenu vision. Il faut « picturaliser » le hasard des sensations et ainsi en faire une logique de l'imaginaire.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 92. L'auteur souligne.

L'espace

Pour continuer l'étude que fait Proust de la multiplicité des ordres des grandeurs propres à l'image, correspondant aux sommets de la pensée comprise comme autant de hauteurs temporelles, il paraît tout à fait intéressant d'interroger la singulière phénoménologie de Gaston Bachelard, plus particulièrement son imagination matérielle à partir d'une poétique de l'espace comme levier de l'interprétation du monde. Il faut, dit Bachelard dès la première page de sa *Poétique de l'espace*, que le sujet soit « présent à l'image », qu'il soit en adhésion totale avec elle afin de ressentir l'extase de sa nouveauté. Plus encore, ce qui se valide certainement à la lecture de la *Recherche*, « par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*²⁸⁸ ». Cette analyse intrinsèque des images en ce qu'elles ont d'essentiellement nouveau permet, ajoute le philosophe, de « fonder une métaphysique de l'imagination²⁸⁹ ». La réalité de l'image, pourrait-on avancer, ne se comprend d'abord qu'avec le sujet, en ce qu'elle provoque un bouleversement positif de sa pensée. C'est pourquoi représenter une telle image nouvelle n'est pas présenter une deuxième fois, mais rendre présent : *illuminer le réel*. Dans le même temps, la logique de l'image répond d'une trans-subjectivité, à savoir qu'elle permet au sujet – ce qui est un des souhaits de Proust – de lire en lui-même. La nouveauté de l'image est aussi transductive en ce qu'elle libère, sous forme de choc, le potentiel créateur du sujet. « Par ce retentissement, en allant *tout de suite* au-delà de toute psychologie ou psychanalyse, nous sentons un pouvoir poétique qui se lève naïvement en nous-mêmes. C'est après le retentissement que nous pourrions éprouver des résonances, des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface. [...] Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre

²⁸⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands textes », 2010 [1957], p. 1-2. L'auteur souligne.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 3.

langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être²⁹⁰ ». L'image permet donc de reconnaître aux choses et aux êtres une certaine profondeur dans laquelle se tient une philosophie de l'expression, un langage pour parler du monde. La réalité se comprend comme rapport, comme va-et-vient entre le sujet et l'image. La vérité est inscrite dans cette relation, entre la présence et l'absence, relevant par là le pouvoir quasi mystique de l'image.

« L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres » (IV, 459), propose le narrateur au cours de son « adoration perpétuelle », soulignant du même coup à quel point la liberté de la création passe par une recherche de l'origine des images fortes et des impressions intenses. Pour le dire avec Bachelard, « [n]ous en arrivons donc toujours à la même conclusion : la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginante se trouve être, très simplement mais très purement, une origine²⁹¹ ». Le temps perdu, enfin retrouvé par les médiations de l'image, se comprend en effet comme une recherche de l'origine qui se caractérise par une longue et infatigable marche vers un apprendre à voir, c'est-à-dire à penser. La découverte de la raison d'être de l'image – que Proust nomme justement « origine divine » dans une lettre de juillet 1905 adressée à Robert Dreyfus (voir IV, 1265) – fait passer le sujet du passif à l'actif, elle le rend opératoire en le guidant dans le grand cercle de la création, ce qui selon Bachelard nous fait « vivre l'invécu²⁹² », jouir du monde.

Pour illustrer cette puissance de l'image comme redoublement ou recreation de la vie, Bachelard fait mention d'un passage de *Sodome et Gomorrhe* – où il est question de la nature particulière des roses peintes par Elstir – afin de montrer que l'artiste ou « le peintre contemporain ne considère plus l'image comme un simple substitut d'une réalité

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 7. L'auteur souligne.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁹² *Ibid.*, p. 13.

sensible²⁹³ ». Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il n'est en rien une pensée abstraite, mais bien une idée romanesque mise en scène par Proust :

Mme Verdurin vint à moi pour me montrer les fleurs d'Elstir. Si cet acte devenu depuis longtemps si indifférent pour moi, aller dîner en ville, m'avait au contraire, sous la forme qui le renouvelait entièrement, d'un voyage le long de la côte, suivi d'une montée en voiture jusqu'à deux cents mètres au-dessus de la mer, procuré une sorte d'ivresse, celle-ci ne s'était pas dissipée à la Raspelière. « Tenez, regardez-moi ça, me dit la Patronne, en me montrant de grosses et magnifiques roses d'Elstir, mais dont l'onctueux écarlate et la blancheur fouettée s'enlevaient avec un relief un peu trop crémeux sur la jardinière où elles étaient posées. Croyez-vous qu'il aurait encore assez de patte pour attraper ça ? Est-ce assez fort ! Et puis, c'est beau comme matière, ça serait amusant à tripoter. Je ne peux pas vous dire comme c'était amusant de les lui voir peindre. On sentait que ça l'intéressait de chercher cet effet-là ». (III, 333)

On voit que Mme Verdurin peut être très sensible à l'art, et même plus que Swann le collectionneur, mais comme ce dernier elle n'arrive pas à transformer son admiration en création, puisque pour elle les images de l'art se comparent toujours, par le langage habituel, à des souvenirs volontaires. « Et le regard de la Patronne s'arrêta rêveusement sur ce présent de l'artiste où se trouvaient résumés, non seulement son grand talent, mais leur longue amitié qui ne survivait plus qu'en ces souvenirs qu'il lui en avait laissés ; derrière les fleurs autrefois cueillies par lui pour elle-même, elle croyait revoir la belle main qui les avait peintes, en une matinée, dans leur fraîcheur, si bien que, les unes sur la table, l'autre adossé à un fauteuil de la salle à manger, avaient pu figurer en tête à tête, pour le déjeuner de la Patronne, les roses encore vivantes et leur portrait à demi ressemblant » (III, 333-334), ajoute le narrateur qui par la fin de cette remarque – sur les roses comme déchirure dans la ressemblance – va déjà plus loin dans son appréciation qu'a pu le faire Mme Verdurin, en plus de conclure avec ceci : « À demi seulement, Elstir ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais ; de sorte qu'on peut dire que c'était une *variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des roses* » (III, 334 ; le passage souligné est cité par Bachelard). L'image nouvelle que le sujet a su trouver en lui avant de la projeter sur le monde ajoute ainsi de nouvelles strates au réel. L'imagination créatrice, écrit Bachelard, « dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. À la *fonction du réel*, instruite par le passé, telle qu'elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre *une fonction de l'irréel* tout aussi

²⁹³ *Ibid.*, p. 15.

positive²⁹⁴ ». À travers des images qui ne sauraient être que des métaphores, on pourra ainsi se prêter à une analyse positive de l'espace dit « irréel » en ce qu'il est pourtant une réalité affective de l'imaginaire.

« Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des *espaces louangés*. À leur valeur de projection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire²⁹⁵ ». L'espace se pense maintenant sous le mode de l'image, à partir de l'altération sémantique que l'imagination lui fait subir, actualisant ses potentialités, révélant sa « poétique ». Un type particulier d'espace, étudié par Bachelard avec le premier chapitre de son ouvrage, nous intéressera : celui de la maison et, plus particulièrement, de la chambre.

Si l'on devait choisir un seul passage de la *Recherche* pour montrer l'importance de l'image de la maison et de la chambre dans la construction d'une pensée nouvelle, il ne faudrait pas le chercher bien loin. Cette image est en effet la première manifestation du souvenir pur qui « sort » de la tasse de thé du narrateur lors de la fameuse réminiscence de la madeleine : « Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau » (I, 47). La maison est comme l'annonce programmatique du roman que le narrateur devra construire

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 17. L'auteur souligne.

et, finalement, habiter. Elle est aussi le signe du temps. La chambre, pour sa part, pourrait se comprendre comme le cerveau de la maison, le foyer visuel de l'entreprise. On remarque d'ailleurs les affinités entre la démonstration romanesque de Proust et la pensée de Bachelard. Ce dernier écrit en effet que « [l]a maison [...] nous permettra d'évoquer [...] des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent, dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. Ainsi la maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens²⁹⁶ », synthèse d'ailleurs effectuée par Proust dès les premières pages de son roman où est déclinée la série des chambres habitées révélant les potentialités de la fantasmagorie de l'esprit. Aussi, les degrés de profondeur de l'image de la maison possèdent le même onirisme que les images de la lanterne magique – ce qui a pour effet de transformer la maison et la chambre en objets techniques, en médiations de la pensée –, analogie que Proust ne manque pas de souligner : « des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray) : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde, où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin ; et ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu'en vérité elles me paraissent toutes, et l'église qui les dominait sur la Place, plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique ; et qu'à certains moments, il me semble que pouvoir encore traverser la rue Saint-Hilaire, pouvoir louer une chambre rue de l'Oiseau – à la vieille hôtellerie de l'Oiseau Flesché, des soupiraux de laquelle montait une odeur de cuisine qui s'élève encore par moments en moi aussi intermittente et aussi chaude – serait une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant » (I, 48). Les intermittences de l'image sont comme autant de visions kaléidoscopiques de la vraie – c'est-à-dire mystérieuse – nature du réel. Cette puissance auto-causatrice de l'image permet ainsi au

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

sujet de s'individualiser dans le point de vue compris comme essence du monde et de l'être. C'est le point de vue qui définit le personnage romanesque, et non l'inverse. La maison – en ce qu'elle est un instrument médiateur de la vision imaginaire – rend possible une singulière lecture du monde, rêverie qui s'apparente en tout point à une rêverie poétique.

« La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Il n'y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. À la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation. Elle jouit directement de son être. Alors, les lieux où l'on *a vécu la rêverie* se restituent d'eux-mêmes dans une nouvelle rêverie. C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables²⁹⁷ ». On peut ainsi comprendre la vérité comme résultante d'une déduction génétique à partir de la rêverie, des images qu'elle projette et protège. C'est en quelque sorte, non pas la transcendance du corps (ce qui ferait de Bachelard ou de Proust un phénoménologue bien conventionnel), mais l'immanence de la rêverie. La description des chambres, par exemple celle de Léonie, n'est donc pas une description dans le sens conventionnel du terme, mais plutôt une réflexion sur la nature de l'imaginaire duquel est née l'image de l'espace, et dans laquelle viendront se réfracter d'autres projections de l'esprit. Voici justement ce que le narrateur dit d'emblée de la demeure de sa tante : « Son appartement particulier donnait sur la rue Saint- Jacques qui aboutissait beaucoup plus loin au Grand-Pré (par opposition au Petit-Pré, verdoyant au milieu de la ville, entre trois rues), et qui, unie, grisâtre, avec les trois hautes marches de grès presque devant chaque porte, semblait comme un défilé pratiqué par un tailleur d'images gothiques à même la pierre où il eût sculpté une crèche ou un calvaire. Ma tante n'habitait plus effectivement que deux chambres contiguës, restant l'après-midi dans l'une pendant qu'on aërait l'autre » (I, 48). Ensuite, Proust continue la description en faisant passer les images de chambres dans le stéréoscope de la pensée. À elle seule, cette phrase est comme un cycle qui unit imagination et invention :

C'étaient de ces chambres de province qui – de même qu'en certains pays des parties entières de l'air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades de protozoaires que nous ne voyons pas – nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens ; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 26. L'auteur souligne.

voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise industrielle et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire ; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu. (I, 48-49)

La description d'un tel espace est alors analogue à la création d'une forme ou, comme vient de le souligner Proust, d'un « réservoir » de la pensée. Tout se passe comme si les sensations vivantes de la rêverie topologique venaient s'imprimer sur la membrane de la pensée, de la même façon que la lumière s'imprime sur la pellicule photographique, faisant ainsi de l'appartement de Léonie une puissante *camera obscura*. « [N]ous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire²⁹⁸ », précise bien Bachelard. Une telle maison onirique est un vase rempli d'images dont chacune a la potentialité de s'actualiser dans la perception et dans la sensibilité de l'être.

« J'entrai dans ma chambre. Au fur et à mesure que la saison s'avança, changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre. D'abord il faisait grand jour, et sombre seulement s'il faisait mauvais temps ; alors, dans le verre glauque et qu'elle boursofflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé²⁹⁹ » (II, 160), dit le narrateur dans cette cinématographie de la conscience qu'est sa chambre – chronique d'un été immémorial – à Balbec. La réalité « mystique » de Balbec traverse la fenêtre pour entrer dans la chambre et, Proust ajoutant un autre niveau de médiation, vient se réfracter dans les vitres des bibliothèques, bousculant du même coup l'économie du lieu par le tournoiement des fantômes d'images.

« Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet, qui semblait stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁹ À propos du verrier et ébéniste Émile Gallé, Proust écrivit dans une lettre (29 septembre 1904) que sa mort « est douloureusement ressentie par tous ceux qui savent ce qu'un vase peut enfermer de rêverie, de sentiment et de beauté » (voir note en II, 1422).

soleil (pareille à la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique), s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable » (II, 160-161). Le réel se donne ici comme un flux d'images mélangeant les divers niveaux de l'apparence procurant au sujet une expérience visuelle remarquable, comme si le visuel – à travers les multiples réfractions de la chambre – était en mouvement devant le narrateur devenu le spectateur de sa propre vision. Par-delà la situation vécue se dessine une singulière situation de rêveries dans laquelle les images comme autant de logis se superposent et coexistent. « Quelques semaines plus tard, quand je remontais, le soleil était déjà couché. Pareille à celle que je voyais à Combray au-dessus du Calvaire quand je rentrais de promenade et m'apprêtais à descendre avant le dîner à la cuisine, une bande de ciel rouge au-dessus de la mer compacte et coupante comme de la gelée de viande, puis bientôt, sur la mer déjà froide et bleue comme le poisson appelé mulot, le ciel du même rose qu'un de ces saumons que nous nous ferions servir tout à l'heure à Rivebelle ravivaient le plaisir que j'allais avoir à me mettre en habit pour partir dîner. [...] Je me jetais sur mon lit ; et, comme si j'avais été sur la couchette d'un des bateaux que je voyais assez près de moi et que la nuit on s'étonnerait de voir se déplacer lentement dans l'obscurité, comme des cygnes assombris et silencieux mais qui ne dorment pas, j'étais de tous côtés entouré des images de la mer » (II, 161), lit-on encore dans ce passage où s'incorporent les temps des visions de rêveries dont le projecteur est la chambre du narrateur. On y comprend également le regard en tant qu'organe enregistreur – un instrument individualisé – qui permettra aux images de laisser tomber leur fugacité au profit d'une éternité qui prend la forme d'entrecroisement dans ce rhizome de la pensée. Au même titre que les fenêtres – celles de la chambre ou des bibliothèques – sont des instruments d'optique, dans cette scène de rêverie affective et sensible le narrateur est

comme une caméra rendant visible ce qui est l'essence de telles visions. La chambre est ici une illumination de la vie fondamentale des images.

« Les grandes images ont à la fois une histoire et une préhistoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance. Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières. Aussi, c'est très loin dans le cours de la vie qu'on vénère vraiment une image en découvrant ses racines au-delà de l'histoire fixée dans la mémoire. Dans le règne de l'imagination absolue, on est jeune très tard. Il faut perdre le paradis terrestre pour y vraiment vivre, pour le vivre dans la réalité de ses images, dans la sublimation absolue qui transcende toute passion³⁰⁰ ». Sans vouloir pousser à outrance l'analogie, on ne peut que remarquer la similitude d'une telle affirmation bachelardienne avec l'une des conclusions les plus importantes de la seconde partie du *Temps retrouvé*, à savoir que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus ». S'ensuit alors une autre grande révélation du roman : « je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente et qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle où, dans la salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel » (IV, 449). Or, qu'est-ce qu'une telle matière sinon la pensée qui prend forme et devient image, plan d'immanence qui libère et distribue l'économie des souvenirs, des sensations, des impressions, des qualités et des visions ? En somme, une « noosphère » qui communique avec la cosmicité des images, une fragmentation qui procède par transformation des plateaux intensifs. Une minute perdue puis retrouvée est un paradis en ce qu'elle est le coup d'envoi d'une nouvelle série d'images, d'un enchaînement original qui se donne aussi comme un événement de la pensée.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

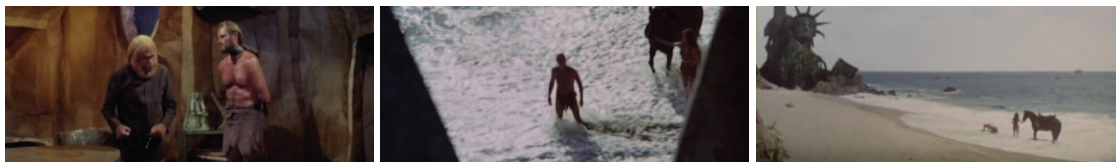
Comme le dit Bachelard, « [q]uand l'image est nouvelle, le monde est nouveau³⁰¹ », ajoutant une lecture cosmique à la lecture sociale. L'image n'est plus description, elle est un levier d'inspiration. « Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or, cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps » (IV, 449-450). Cette réflexion capitale du narrateur, en plus de donner une image très claire de la théorie proustienne du roman, explique également la nature de l'ouverture si spéciale de la *Recherche*, à savoir que cette fable est extra-temporelle. Mais étrangement, cet « extra-temporel » proustien ne représente pas quelque espace de la pensée qui serait exclusivement à l'extérieur du temps ou à côté de lui. C'est même le contraire. L'extra-temporel – tel que défini dès les premières pages du récit, retrouvé çà et là dans le roman, et théorisé dans la seconde partie du *Temps retrouvé* – n'est pas le temps conventionnel, celui d'une horloge ou d'une montre, mais plutôt *l'intérieur du temps* dans tout ce qu'il peut avoir de terrible ou de monstrueux, tout en étant une sorte d'extase. L'intérieur du temps est une autre dimension dans laquelle prend forme cette matière translucide – que Proust reprend aussi dans la métaphore des tours ou des échasses –, espace onirique dans lequel se réfracte la totalité quasi infinie et toujours changeante des jours vécus. L'espace imaginaire de la pensée qui a su retrouver le temps est cette synthèse des impossibles qui permet à l'image de s'établir « dans une coopération du réel et de l'irréel, par le concours de la fonction du réel et de la fonction de l'irréel³⁰² ». Or, de telles « idées-visions³⁰³ » qui

³⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰² *Ibid.*, p. 67.

³⁰³ *Ibid.*, p. 113.

s'organisent en système prouvent l'antériorité de l'imagination sur la mémoire, et c'est en ce sens que l'espace et le temps sont pour Proust les plus grands producteurs d'images.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958), *Groundhog Day* (Harold Ramis, 1993), *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968) et *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985)

Sur tous les modes, de toutes les façons, le cinéma met en scène des personnages pris à l'intérieur du temps comme forme. Même le cinéma le plus « industriel » est en mesure de produire et de tirer profit d'une telle réflexion.

Dans le temps de l'image

Ayant vu comment il était possible d'« adapter » un certain nombre de penseurs de l'image à partir de la *Recherche* conçue – selon le vœu de son auteur – comme instrument ou comme acte interprétatif, il faut maintenant continuer la mise en relief des objets techniques

qui, à l'instar du temps et de l'espace, jouent le rôle de producteurs d'images au sein même du récit qui leur a donné un mode d'existence. À ce sujet, on a pu voir que la notion d'objet technique est pour Proust, et c'est le moins que l'on puisse dire, quelque chose d'instable, toujours pris dans le mouvement de la pensée. L'essence de l'objet technique est mouvante comme celle de l'image. Bien que la lanterne soit la première médiation technique de la *Recherche*, on ne peut pas dire qu'il y a une différence de nature entre celle-ci, la peinture, la photographie, les vitres et les fenêtres, le stéréoscope, les chambres ou les maisons. Entre ces différents « objets », faisant tous partie de la même image de la pensée, il n'y a pour Proust qu'une différence de degré. C'est que tous les objets techniques de la *Recherche* relèvent d'une forme originale d'aura. Ils sont autant de figures qui accentuent tout ce qui, dans le monde, a le potentiel d'être essentiellement visuel. Chaque objet en tant que fragment médiateur communique avec le tout de la technique en ce qu'elle est une image qui permet de mieux penser, de prolonger la zone de netteté de sa vision en déchiffrant de manière plus efficace les signes du réel. Le narrateur rencontrera d'une façon ou d'une autre une multiplicité impressionnante d'objets techniques qui sont autant des vecteurs pour l'expérience que des leviers pour la méthode, des fictions théoriques de l'image.

Un exemple montre bien l'étonnante redistribution intensive que Proust donne aux objets qui peuplent son roman, encodant ainsi le réel avec de nouvelles lignes affectives, c'est celui du « livre » de Charlus, créant du même coup une série romanesque qui englobe principalement les *Jeunes filles en fleurs* et le *Côté de Guermantes*. Le premier moment de cet enchaînement, qui succède de peu à la rencontre de Mme de Villeparisis et de ses neveux Saint-Loup et Charlus, se présente comme suit :

Cependant ma grand-mère m'avait fait signe de monter me coucher, malgré l'insistance de Saint-Loup qui, à ma grande honte, avait fait allusion devant M. de Charlus à la tristesse que j'éprouvais souvent le soir avant de m'endormir et que son oncle devait trouver quelque chose de bien peu viril. Je tardai encore quelques instants, puis m'en allai, et fus bien étonné quand un peu après, ayant entendu frapper à la porte de ma chambre et ayant demandé qui était là, j'entendis la voix de M. de Charlus qui disait d'un ton sec :

« C'est Charlus. Puis-je entrer, monsieur ? Monsieur, reprit-il du même ton une fois qu'il eut refermé la porte, mon neveu racontait tout à l'heure que vous étiez un peu ennuyé avant de vous endormir, et d'autre part que vous admiriez les livres de Bergotte. Comme j'en ai dans ma malle un que vous ne connaissez probablement pas, je vous l'apporte pour vous aider à passer ces moments où vous ne vous sentez pas heureux ». (II, 124)

Le narrateur, qui en effet ne connaissait pas cet ouvrage de Bergotte, l'accepte volontiers, sans pour autant le lire tout de suite. Mais l'action se poursuit dès le lendemain, date où

Charlus doit quitter Balbec. Une curieuse scène se produit, ce que le texte donne ainsi, laissant en plan l'interprétation de l'événement :

sur la plage, dans la matinée, au moment où j'allais prendre mon bain, comme M. de Charlus s'était approché de moi pour m'avertir que ma grand-mère m'attendait aussitôt que je serais sorti de l'eau, je fus bien étonné de l'entendre me dire, en me pinçant le cou, avec une familiarité et un rire vulgaires :

« Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand-mère, hein ? petite fripouille !

– Comment, monsieur, je l'adore ! » (II, 125-126)

Et la réponse de Charlus n'est pas moins surprenante que sa précédente remarque :

« Monsieur, me dit-il en s'éloignant d'un pas, et avec un air glacial, vous êtes encore jeune, vous devriez en profiter pour apprendre deux choses : la première c'est de vous abstenir d'exprimer des sentiments trop naturels pour n'être pas sous-entendus ; la seconde c'est de ne pas partir en guerre pour répondre aux choses qu'on vous dit avant d'avoir pénétré leur signification. Si vous aviez pris cette précaution, il y a un instant, vous vous seriez évité d'avoir l'air de parler à tort et à travers comme un sourd et d'ajouter par là un second ridicule à celui d'avoir des ancrées brodées sur votre costume de bain. Je vous ai prêté un livre de Bergotte dont j'ai besoin. [...] Vous me faites apercevoir que je vous ai parlé trop tôt hier soir des séductions de la jeunesse, je vous aurais rendu meilleur service en vous signalant son étourderie, ses inconséquences et son incompréhension. J'espère, monsieur, que cette petite douche ne vous sera pas moins salubre que votre bain. Mais ne restez pas ainsi immobile, car vous pourriez prendre froid. Bonsoir, monsieur. » (II, 126)

Échange qui se conclut par le don symbolique d'un objet, d'ailleurs le même : « Sans doute eut-il regret de ces paroles, car quelque temps après je reçus – dans une reliure de maroquin sur le plat de laquelle avait été encastrée une plaque de cuir incisé qui représentait en demi-relief une branche de myosotis – le livre qu'il m'avait prêté et que je lui avais fait remettre » (*id.*). Or, pour donner une telle leçon au narrateur, il est fort à parier que Charlus n'interprète pas l'objet de la même façon que le narrateur, que leur système de valeur n'est pas au même niveau ou réglé à la même intensité. C'est ce que confirme le second moment du passage qui en viendra à accentuer l'« instrumentalisation » que confère Charlus à son livre.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

Le prêt du livre par Charlus.

Il est alors question du théâtre d'interprétation que Charlus sait jouer à la perfection, et qui dans la *Recherche* caractérise ce que Proust nomme les « invertis ». Après son dîner chez les Guermantes, le narrateur se rend chez Charlus, à la demande de ce dernier. L'entretien se déroule plutôt mal, ce qui n'est pas sans provoquer la colère du baron. Vient le temps où Charlus offre au narrateur un siège, situation qui provoque une sorte de vaudeville sémiotique. « “Mettez-vous dans le siège Louis XIV”, me répondit-il d'un air impérieux et plutôt pour me forcer à m'éloigner de lui que pour m'inviter à m'asseoir. Je pris un fauteuil qui n'était pas loin. “Ah ! voilà ce que vous appelez un siège Louis XIV ! je vois que vous êtes instruit”, s'écria-t-il avec dérision. J'étais tellement stupéfait que je ne bougeai pas, ni pour m'en aller comme je l'aurais dû, ni pour changer de siège comme il le voulait » (II, 842). Ce qui différencie Charlus du narrateur, c'est la qualité de l'analyse que leurs regards respectifs portent sur le monde environnant. Une proximité perceptuelle avec les objets semble ici manquer au jeune homme, alors que le baron paraît maître de quelque vérité cachée, en ce qu'elle ne peut s'expliquer dans le langage courant, à savoir qu'elle demande un effort important de l'entendement. « “Monsieur”, me dit-il, en pesant tous les termes, dont il faisait précéder les plus impertinents d'une double paire de consonnes, “l'entretien que j'ai condescendu à vous accorder, à la prière d'une personne qui désire que je ne la nomme pas, marquera pour nos relations le point final. Je ne vous cacherais pas que j'avais espéré mieux ; je forcerais peut-être un peu le sens des mots, ce qu'on ne doit pas faire, même avec qui ignore leur valeur, et par simple respect pour soi-même, en vous disant que j'avais eu pour vous de la sympathie. Je crois pourtant que ‘bienveillance’, dans son sens le plus efficacement protecteur, n'excéderait ni ce que je ressentais, ni ce que je me proposais de manifester” » (II, 842). Ce que montre la suite de cette mésentente entre Charlus et le narrateur n'est pas seulement que l'on peut forcer le sens des mots – le lecteur sait ce que Morel finira par penser de la « bienveillance » toute protectrice que lui a consentie Charlus, à défaut de pouvoir l'offrir au narrateur –, mais aussi le mode d'existence des objets et, par là même, la nature de leur individuation. Voici la conclusion de cette leçon de sémiotique, singulière lecture des signes et des images :

« Je vous avais, dès mon retour à Paris, fait savoir à Balbec même que vous pouviez compter sur moi. » Moi qui me rappelais sur quelle incartade M. de Charlus s'était séparé de moi à Balbec, j'esquissai un geste de dénégation. « Comment ? s'écria-t-il avec colère (et en effet son visage convulsé et blanc différait autant de son visage ordinaire que la mer quand, un matin de

tempête, on aperçoit, au lieu de la souriante surface habituelle, mille serpents d'écume et de bave), vous prétendez que vous n'avez pas reçu mon message – presque une déclaration – d'avoir à vous souvenir de moi ? Qu'y avait-il comme décoration autour du livre que je vous fis parvenir ?

– De très jolis entrelacs historiés, lui dis-je.

– Ah ! répondit-il d'un air méprisant, les jeunes Français connaissent peu les chefs-d'œuvre de notre pays. Que dirait-on d'un jeune Berlinoise qui ne connaîtrait pas la *Walkyrie* ? Il faut d'ailleurs que vous ayez des yeux pour ne pas voir, puisque ce chef-d'œuvre-là, vous m'avez dit que vous aviez passé deux heures devant. Je vois que vous ne vous y connaissez pas mieux en fleurs qu'en styles ; ne protestez pas pour les styles, cria-t-il, d'un ton de rage suraigu, vous ne savez même pas sur quoi vous vous asseyez, vous offrez à votre derrière une chauffeuse Directoire pour une bergère Louis XIV. Un de ces jours vous prendrez les genoux de Mme de Villeparisis pour le lavabo, et on ne sait pas ce que vous y ferez. Pareillement, vous n'avez même pas reconnu dans la reliure du livre de Bergotte le linteau de *myosotis* de l'église de Balbec. Y avait-il une manière plus limpide de vous dire : "Ne m'oubliez pas" ? » (II, 843)

À une telle question, on serait tenté de répondre par l'affirmative. Toutefois, bien plus qu'une simple étape dans la relation entre deux personnages de roman, Proust utilise l'intrigue entre le narrateur et Charlus pour donner une leçon essentiellement romanesque de ce qui constitue l'apprentissage ultime de son roman, à savoir en quoi le regard peut être un élan qui engage tous les autres sens, ce qui revient à projeter une âme sur les objets, même les plus ordinaires, à faire d'eux des vecteurs du spectacle total de la réalité. L'objet pour décoder le monde est lui-même codé. Cette colère de Charlus rappelle ainsi au narrateur, et par là même au lecteur, tout le pouvoir herméneutique dont sont chargés les objets techniques réfractés dans la *Recherche* comprise comme espace mental où ne cesse de se former une matrice d'imagéité pure. Les objets techniques et les essences sont comme les deux pôles de la philosophie proustienne du roman, en cela que c'est bien la même intensité qui circule entre ces deux extrêmes. L'objet – de la reliure d'un livre à l'appareil photographique ou cinématographique – n'est jamais neutre, il est toujours porteur d'une potentialité qui ne demande qu'à s'actualiser grâce au sujet. C'est pourquoi on peut soutenir que l'apprentissage littéraire du narrateur passe tout autant par celui des objets techniques – et particulièrement ceux de la modernité – qui sont comme des médiateurs de la création romanesque telle que Proust tente de l'éclairer.

La reproductibilité technique

On conviendra aisément que la pensée benjaminienne sur « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » peut contenir certaines affinités avec la recherche proustienne, en cela que toutes deux souhaitent, selon les mots du philosophe allemand, « *formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art*³⁰⁴ ». Chez Proust, l'objet technique – et particulièrement l'instrument d'optique – en tant que médiation de l'écriture semble avoir remplacé le rôle qui était habituellement attribué à l'imprimerie. Par ailleurs, l'œil est devenu la pointe réflexive de la pensée. Lui sont maintenant accordés une vitesse infinie et un don d'ubiquité sur le réel. Cette conception originale fait de l'œuvre un objet, comme une image qui aura la possibilité de se promener dans les entrecroisements du monde pour s'y agencer avec d'autres images et ainsi actualiser des forces ou des essences. L'œil serait à mi-chemin entre l'objet et le cerveau. Il est en mesure de produire des images d'images, visions au second degré qui adaptent le monde aux désirs du sujet pensant. Avec la photographie, dit par exemple Benjamin, « pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif. Et comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole. L'opérateur du cinéma, en filmant, fixe les images en studio, aussi vite que l'acteur dit son texte. Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma³⁰⁵ ». Vient ensuite cette première conclusion, qui précise également l'importance du cinéma dans la pensée esthétique de Benjamin : « *Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques. À cet égard rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux*

³⁰⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 271. L'auteur souligne.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 272.

manifestations différentes – la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique – agissent en retour sur les formes artistiques traditionnelles³⁰⁶ ». La reproductibilité technique est donc une médiation, au même titre que les formes d'art qu'elle modifie incarnent autant de réfractions de la reproductibilité. L'échange de valeurs intrinsèques à cette image des arts et de la pensée prend la forme d'un constant va-et-vient, l'échange apportant de nouvelles possibilités d'être.

On trouve dans la *Recherche* une reproduction, à proprement parler, des différents objets techniques dont la Belle Époque constitue en quelque sorte l'apogée. La reproductibilité technique est aussi un dispositif romanesque. La littérature de Proust, réfractant une multitude de représentations théâtrales et visuelles – de la tragédie classique, à la peinture hollandaise, en passant par le kinétoscope et la photographie –, s'approche du même coup d'une économie et d'une esthétique qui étaient déjà celles du cinéma depuis Méliès³⁰⁷. Le réel proustien, comme celui du premier cinéaste dit « de fiction », est une médiation. Paradoxalement, peut-être, c'est aussi par une représentation de représentations que l'on atteint l'image de la pensée la plus opératoire. C'est également pour cela que l'on peut avancer que la littérature, bien loin de décrier les torts de la reproductibilité technique, en vient à lui donner quelque chose comme un surplus de vie. La reproduction doit ainsi abandonner ce que l'on considérerait conventionnellement comme l'aura, pour retrouver une sorte d'authenticité de la technique. En somme, il s'agit d'une authenticité ou d'une aura au second degré, qui s'offre au sujet dans une sorte de trompe-l'œil, quelque part à travers cette nouvelle intensité du réel rendue possible par l'inconscient de la technique, par exemple l'inconscient visuel de la photographie ou du cinéma.

« On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit³⁰⁸ ». Par là,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 273. L'auteur souligne.

³⁰⁷ Cf. Jean-Pierre Sirois-Trahan, « La scène réfractée au travers de la lentille de Georges Méliès » (à paraître). On mettra également l'accent sur la lecture aussi novatrice que stimulante de la « magie » de Méliès faite par Maxime Scheinfeigel : *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008, 182 p.

³⁰⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 276. L'auteur souligne.

Benjamin souligne bien le nouveau mode de perception que permet et qu’embrasse la reproductibilité technique. Cet « ébranlement de la chose transmise³⁰⁹ » se caractérise par la création d’une intersubjectivité médiatique, d’une transmédiation par la technique qui reproduit ce que le sujet pourra à son tour individualiser. La réfraction est alors un vecteur de médiation et de pensée, comme le montre le passage d’*Albertine disparue* où le narrateur constate la parution de son article – sa première production artistique, écrite bien des années plus tôt lors d’une promenade en voiture à Combray – dans *Le Figaro*. « J’ouvris *Le Figaro*. Quel ennui ! Justement le premier article avait le même titre que celui que j’avais envoyé et qui n’avait pas paru. Mais pas seulement le même titre, voici quelques mots absolument pareils. Cela, c’était trop fort. J’enverrais une protestation. [...] Mais ce n’était pas que quelques mots, c’était tout, c’était ma signature... C’était mon article qui avait enfin paru ! Mais ma pensée qui, peut-être déjà à cette époque, avait commencé à vieillir et à se fatiguer un peu, continua un instant encore à raisonner comme si elle n’avait pas compris que c’était mon article, comme les vieillards qui sont obligés de terminer jusqu’au bout un mouvement commencé, même s’il est devenu inutile, même si un obstacle imprévu devant lequel il faudrait se retirer immédiatement le rend dangereux » (IV, 148), constate d’abord le narrateur, montrant par là que la médiation de la pensée par l’écrit – suivie par la réfraction de la production textuelle dans l’article de journal compris comme nouvel espace-temps interprétatif – rend viable et productif l’effort intellectuel, lui-même l’empreinte d’une expression originale de la sensibilité³¹⁰.

« Puis je considérai le pain spirituel qu’est un journal, encore chaud et humide de la presse récente dans le brouillard du matin où on le distribue dès l’aurore aux bonnes qui l’apportent à leur maître avec le café au lait, pain miraculeux, multipliable, qui est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons » (IV, 148). Proust est en train de construire un concept plus complexe qu’il n’y paraît, à savoir que même si l’article de journal reste matériellement « le même pour chacun », il faut malgré tout se rendre à l’évidence qu’il est « multipliable », « à la

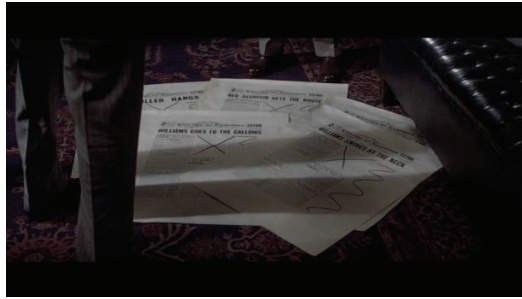
³⁰⁹ *Id.*

³¹⁰ Sur l’importance du journal dans l’œuvre de Proust, il faut souligner les excellents travaux de Guillaume Pinson. En particulier : *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2008, 365 p. ; « L’imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : du journal à l’œuvre d’art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (automne 2007), p. 11-26 ; « Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les “Salons parisiens” du *Figaro* », dans Sjef Houppermans (dir.), *Marcel Proust aujourd’hui*. 3, Amsterdam/New York, Ropodi, 2005, p. 123-142.

fois un et dix mille ». Or, cette nouvelle multiplicité n'est plus que matérielle, si bien que l'on pourrait dire qu'elle relève davantage de la perception. Le journal est donc moins un moyen d'expression visant à véhiculer quelque information qu'un instrument qui permet à la pensée de se reproduire et de se singulariser à travers la lecture considérée comme acte collectif. C'est en cela que l'on peut parler d'« imaginaire médiatique », puisqu'il est un imaginaire qui se construit *sur des médiations*, réfraction de la pensée individuelle à même un organe dont le but est d'être collectif. Proust ne dit pas autre chose, comme le montre la suite du passage. Le narrateur se « trans-individualise » : il imagine le bouleversement dans l'économie des valeurs que peut produire la lecture de son article par les abonnés du journal conçus comme autant d'adaptateurs. « [I]l faut que je lise cet article non en auteur, mais comme un des autres lecteurs du journal ; ce n'était pas seulement ce que j'avais écrit, c'était le symbole de l'incarnation dans tant d'esprits. Aussi pour le lire fallait-il que je cessasse un moment d'en être l'auteur, que je fusse l'un quelconque des lecteurs du journal » (*id.*). Et c'est en cela que le journal est un objet technique de la *Recherche* : il enregistre ou reproduit une réalité tout en la réfractant, c'est-à-dire en l'altérant. « J'ai beau savoir que bien des gens qui liront cet article le trouveront détestable, au moment où je lis, ce que je vois dans chaque mot me semble être sur le papier, je ne peux pas croire que chaque personne en ouvrant les yeux ne verra pas directement les images que je vois, croyant que la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur, tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit, avec la même naïveté que ceux qui croient que c'est la parole même qu'on a prononcée qui chemine telle quelle le long des fils du téléphone ; au moment même où je veux être un lecteur quelconque, mon esprit refait le tour de ceux qui lisent mon article » (IV, 149). L'aura propre au journal est alors de ramener le lointain à même ce qui est proche, à savoir que la pensée et les affects des lecteurs viennent s'individualiser de façon virtuelle dans l'article qui y est reproduit. Il y a donc une *interréfraction*, d'une part de l'imaginaire du sujet dans l'objet technique, et d'autre part de l'objet technique dans l'imaginaire du sujet. L'imaginaire médiatique n'est alors qu'un autre terme pour caractériser l'individuation psychique et collective propre à l'objet technique. Il s'agit d'une pure réciprocité de la médiation imaginaire et de la réfraction technique.

Proust donne ensuite des exemples pratiques d'un tel phénomène. « Si M. de Guermantes ne comprenait pas telle phrase que Bloch aimerait, en revanche il pourrait s'amuser de telle réflexion que Bloch dédaignerait. Ainsi pour chaque partie que le lecteur précédent semblait délaissier, un nouvel amateur se présentant, l'ensemble de l'article se trouvait élevé aux nues par une foule et s'imposait ainsi à ma propre défiance de moi-même qui n'avais plus besoin de le soutenir. C'est qu'en réalité il en est de la valeur d'un article si remarquable qu'il puisse être, comme de ces phrases des comptes rendus de la Chambre où les mots "Nous verrons bien", prononcés par le ministre, ne sont qu'une partie et peut-être la moins importante de la phrase qu'il faut lire ainsi : le président du conseil, Ministre de l'intérieur et des cultes : "Nous verrons bien." (*Vives exclamations à l'extrême gauche. "Très bien ! très bien !" sur quelques bancs à gauche et au centre*) (fin plus belle que son milieu, digne de son début) : une partie de sa beauté – c'est la tare originelle de ce genre de littérature, dont ne sont pas exceptés les célèbres *Lundis* – réside dans l'impression qu'elle produit sur les lecteurs » (IV, 149-150 ; Proust souligne³¹¹). La « tare » de cette littérature – qui comprend, d'un point de vue ontologique, aussi bien *Le Figaro* que la *Recherche* – est pourtant sa spécificité et sa force, au même titre que l'inconscient visuel en photographie a remplacé la conception classique de l'aura. Le journal crée ainsi une forme bien spéciale d'*images reproductives*, à savoir que c'est le sujet qui les reproduit en lui-même grâce à une logique de l'imaginaire. Plus encore, l'imaginaire de la lecture est un spectre lumineux, fantôme vu en transparence qui se promène dans les structures du social et forme ainsi une série de cadres inconscients pour l'expérience collective et individuelle. C'est une réfraction multiple des images à même le corps social compris comme prisme. « C'est une Vénus collective, dont on n'a qu'un membre mutilé si l'on s'en tient à la pensée de l'auteur, car elle ne se réalise complète que dans l'esprit de ses lecteurs. En eux elle s'achève » (IV, 150), dit encore le narrateur, soulignant à nouveau l'importance pour le moins capitale de la réciprocité de la médiation imaginaire et technique.

³¹¹ Une première version de ce texte donne : « [...] dans l'esprit des lecteurs ».



The Front Page (Billy Wilder, 1974)

L'imaginaire et les possibles de « la une ».

Pour l'auteur de l'article, c'est aussi une façon d'offrir l'ubiquité à sa vision, à lui faire traverser le réel en ce qu'elle devient imaginaire. « Je voyais ainsi à cette même heure pour tant de gens, ma pensée ou même à défaut de ma pensée pour ceux qui ne pouvaient la comprendre, la répétition de mon nom et comme une évocation embellie de ma personne briller sur eux, colorer leur pensée en une aurore qui me remplissait de plus de force et de joie triomphante que l'aurore innombrable qui en même temps se montrait rose à toutes les fenêtres » (IV, 150), ce qui rappelle la réalité immémoriale de l'océan de Balbec se réfractant dans les vitres de la bibliothèque dans la chambre du narrateur. C'est d'ailleurs une telle réflexivité réciproque de l'imaginaire et de la technique qui rend possible sa « valeur culturelle³¹² ». La politique de la lecture dans un journal – au même titre que la vue d'une photographie ou d'un film – devient une nouvelle forme de rituel individuel et social, propre à la modernité, dont un principe majeur serait la multiplication des images. Proust recadre ici l'acte de vision en ce qu'il est l'intercesseur entre la technique et l'imaginaire : « Je voyais Bloch, les Guermantes, Legrandin, Andrée, Maria, des amis tirer de chaque phrase les images qu'il y enferme ; et au moment même où j'essaie d'être un lecteur quelconque, je lis en auteur, mais pas en auteur seulement. Pour que l'être impossible que j'essaie d'être réunisse tous les contraires qui peuvent m'être le plus favorables, si je lis en auteur, je me juge en lecteur, sans aucune des exigences que peut avoir pour un écrit celui qui y confronte l'idéal qu'il a voulu y exprimer » (IV, 150-151). La solitude revendiquée par le romancier n'a d'égale que la « valeur d'exposition » que prendra ensuite sa pensée par la transductivité de l'écrit, elle-même rendue possible par un monde qui a su créer des

³¹² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 280, note 2.

cadres sensibles et opératoires pour son imaginaire. La reproductibilité technique relève en quelque sorte du travail négatif de la création. Se lire dans le journal, c'est se voir comme un autre, en cela qu'entre les lignes imprimées sont comme cachées les virtualités de toute une communauté de lecteurs qui, malgré leur anonymat, joue sur les niveaux intensifs du texte, sur ses différentes vitesses :

Ces pages, quand je les écrivis, étaient si faibles auprès de ma pensée, si compliquées et opaques auprès de ma vision harmonieuse et transparente, si pleines de lacunes que je n'étais pas arrivé à remplir, que leur lecture était pour moi une souffrance, elles n'avaient fait qu'accentuer en moi le sentiment de mon impuissance et de mon manque incurable de talent. Mais maintenant, en m'efforçant d'être lecteur, si je me déchargeais sur les autres du devoir douloureux de me juger, je réussissais du moins à faire table rase de ce que j'avais voulu faire en lisant ce que j'avais fait. Je lisais l'article en m'efforçant de me persuader qu'il était d'un autre. Alors toutes mes images, toutes mes réflexions, toutes mes épithètes prises en elles-mêmes et sans le souvenir de l'échec qu'elles représentaient pour mes visées, me charmaient par leur éclat, leur imprévu, leur profondeur. (I, 151)

C'est bien une nouvelle approche auratique de l'écriture : le narrateur est à la recherche du lointain à travers ce qui est proche, de l'autre à travers le même. L'imaginaire médiatique, comme l'amour, c'est l'espace et le temps « rendus sensibles au cœur ». Or, c'est bien cela l'aura benjaminienne, *une trame singulière d'espace et de temps*, une nouvelle manière de comprendre la distance et la proximité.

« C'est l'acteur de théâtre en personne qui présente au public sa performance artistique à l'état définitif ; celle de l'acteur de cinéma réclame la médiation de tout un appareillage. Il en résulte deux conséquences³¹³ ». Curieuse, peut-être, l'expérience de l'acteur de cinéma – consistant à traverser, comme Dante les cercles de l'Enfer, des séries de médiations et de réfractions de son être – paraît ainsi être analogue à celle du narrateur. Les deux « conséquences » du réseau des médiations sont pour le moins éclairantes. Premièrement, dit Benjamin, « [l]es appareils grâce auxquels la performance de l'acteur parvient au public ne sont pas tenus de la respecter intégralement. Sous la direction de l'opérateur, ils prennent constamment position vis-à-vis de cette performance. Ces prises de positions successives que le monteur rassemble à partir du matériau remis entre ses mains, composeront le montage définitif du film. Il contient un certain nombre de mouvements qui doivent être reconnus comme des mouvements de caméra, sans parler des prises spéciales du type des gros plans. La performance de l'acteur se trouve ainsi soumise à une série de

³¹³ *Ibid.*, p. 289.

tests optiques³¹⁴ ». L'autre conséquence réside en ce que « l'interprète du film, ne présentant pas lui-même sa performance au public, n'a pas, comme l'acteur de théâtre, la possibilité d'adapter son jeu, en cours de représentation, aux réactions des spectateurs. Le public se trouve, ainsi, dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète. *Il n'a de relation empathique avec lui qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil. Il en adopte donc l'attitude : il fait passer un test*³¹⁵ ». Si l'apprentissage du narrateur, comme nous l'avons déjà affirmé, est celui des objets techniques – en tant que médiateurs de l'essence du réel –, il faut bien comprendre que cet apprentissage est possible et effectif, parce que le narrateur se donne en spectacle devant les objets et les instruments pour, dans un deuxième temps, que la réalité se donne en spectacle devant lui. L'expérience n'a lieu que dans l'espace imaginaire, réfracté et féérique qu'incarne le monde de la technique, ce que montrent déjà les premières pages du roman où le « je » flotte dans les images du kaléidoscope de l'obscurité avant d'assister à de singulières visions stéréoscopiques. C'est aussi en cela que le monde proustien peut être considéré comme baroque, puisque les diverses médiations techniques ne sont pas là pour assurer une continuité logique ou encore pour respecter la performance du narrateur. Au contraire, elles produisent des illusions d'optique qui altèrent la vision que le sujet a de sa propre expérience. Pour reprendre le langage benjaminien, les instruments que le narrateur devra apprendre – métaphoriquement ou non – à manier sont autant de tests qui détermineront le degré de profondeur de son existence et, par là même, celui de sa connaissance. L'imaginaire technique est aussi un test pour le lecteur en ce qu'il peut réfracter son expérience de lecteur dans ces pointes intensives et réflexions où Proust met l'accent sur l'importance des objets qui peuplent son roman. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une mise en abyme. Pour le narrateur, d'une part, en ce que le mode d'existence de l'objet renvoie à celui du livre à venir, et pour le lecteur, d'autre part, puisque l'instrument est donné par Proust comme une partie totale de son roman.

³¹⁴ *Id.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 289-290. L'auteur souligne.



Peeping Tom (Michael Powell, 1960) et *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997)

Mise en scène du « test » propre aux appareils de la technique cinématographique.

« Lorsque l'acteur devient un accessoire, il n'est pas rare qu'en revanche les accessoires jouent le rôle d'acteurs. Il n'est pas inhabituel en tout cas que le film ait à leur confier un rôle. [...] La présence sur scène d'une horloge en état de marche sera toujours gênante. Il n'y a pas de place au théâtre pour son rôle, qui est de mesurer le temps. Même dans une pièce réaliste, le temps astronomique serait en discordance avec le temps scénique. Dans ces conditions il est hautement significatif que le film puisse, à l'occasion, utiliser sans problème une horloge pour mesurer le temps vrai. C'est là un des traits qui indiquent le mieux que, dans une circonstance déterminée, chaque accessoire peut jouer un rôle décisif³¹⁶ ». Les objets de la *Recherche* ont certainement un rôle qui, analogue à cet exemple de l'horloge, vise à *mesurer le temps*, à le mettre en relief pour donner à voir le roman en train de se faire, puisque la *Recherche* est le roman du temps. Mais aussi intéressant que l'individuation « cinématographique » des objets est le rôle d'accessoire des personnages, le narrateur-lanterne magique en premier lieu. C'est une autre forme d'inversion que le roman accentue, à savoir que le « devenir-personnage » des objets répond au « devenir-objet » des personnages. Aussi, en soumettant la réalité au test de la médiation technique, la voiture dans laquelle le narrateur fait nombre de promenades avec Albertine, à Balbec, est en soi un mode de connaissance pour le moins opératoire. « [L]a voiture, s'élançant, franchit d'un seul bond vingt pas d'un excellent cheval. Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui

³¹⁶ *Ibid.*, p. 292, note 1.

devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées. En tout cas, apprendre qu'il existe peut-être un univers où 2 et 2 font 5 et où la ligne droite n'est pas le chemin le plus court d'un point à un autre, eût beaucoup moins étonné Albertine que d'entendre le mécanicien lui dire qu'il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à la Raspelière » (III, 385), dit le narrateur, soulignant par là l'essence de la connaissance proustienne – qu'elle relève de l'art, de la technique, de l'amour ou de la rêverie – qui est celle de la création de points de fuite. C'est une décentralisation de l'habitude qui correspond à cette reprise de la pensée par elle-même rendue possible par certaines images fortes. La connaissance par l'image – ce que Ruiz a bien compris dans son adaptation en créant des séries baroques qui sont comme autant de nappes temporelles qui se coupent et recoupent – est un savoir bien spécial en ce qu'il relève de la stratigraphie du réel et de la pensée. Le narrateur a d'ailleurs une sorte d'anticipation méthodique, étant donné qu'il laisse entendre que l'automobile est un rapport au monde dont la logique est d'établir des transversales, ce qui est également le propre du temps retrouvé : « Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir » (III, 385-386). Le nouvel « univers » de l'automobile, semble dire Proust, est celui où l'espace et le temps se donnent comme visibles, si le sujet est à même de se soumettre au test de l'appareil. On comprend alors que le « jeu » du narrateur – comme on parle de jeu d'acteur – est lié à l'objet et se construit en quelque sorte sur ou autour de lui, à travers l'objet et la technique.

« La figure du pays, nous semblait toute changée tant dans l'image topographique que nous nous faisons de chacun d'eux, la notion d'espace est loin d'être celle qui joue le plus grand rôle. Nous avons dit que celle du temps les écarte davantage » (III, 392-393). Une telle remarque ne doit pas passer inaperçue, si bien qu'elle nous encourage à défendre l'idée suivante : Proust livre ici un concept majeur de sa philosophie romanesque qui

consiste à dompter l'écartèlement propre au temps à travers des médiations qui offrent différentes vitesses à la pensée pour opérer des transversales au sein de ce que l'on pourrait appeler son plan d'immanence. Le temps retrouvé consiste en une sorte de montage d'intensité, de vitesse et de transversale, ce qui, on le voit bien, est à l'image même de la *Recherche* et de sa composition rhapsodique. C'est par le montage que le sujet retrouve le temps, en incorporant l'une dans l'autre ses différentes strates.

Dans le même ordre d'idées, la « critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art³¹⁷ » se trouve transposée dans la *Recherche* grâce au « roman » des divers objets techniques : comme l'image, ils sont toujours en mouvement et ne cessent d'échanger leurs valeurs et de troquer leurs essences. C'est, dans ce passage de *Sodome et Gomorrhe*, la différence d'intensité entre le train et l'automobile. « Non, l'automobile ne nous menait pas ainsi féeriquement dans une ville que nous voyions d'abord dans l'ensemble que résume son nom, et avec les illusions du spectateur dans la salle. Il³¹⁸ nous faisait entrer dans la coulisse des rues, s'arrêtait à demander un renseignement à un habitant » (III, 394), dit d'abord le narrateur. Il ajoute par la suite :

Mais comme compensation d'une progression si familière, on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu'on se rapproche de lui, bien qu'il se blottisse vainement sous sa feuillée séculaire ; ces cercles de plus en plus rapprochés que décrit l'automobile autour d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour lui échapper et sur laquelle finalement il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée, où elle reste gisante à terre ; de sorte que cet emplacement, point unique que l'automobile semble avoir dépouillé du mystère des trains express, il donne par contre l'impression de le découvrir, de le déterminer nous-même comme avec un compas, de nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle « mesure de la terre ». (*id.*)

Or, de tels « chassés-croisés », propres à la perspective intrinsèque à la nature de cet objet technique qu'est l'automobile proustienne, répondent et accentuent les entrecroisements de l'image. Par ailleurs, les cercles de plus en plus rapprochés de l'automobile qui erre dans la ville rappellent une remarque sur la modernité technique en général et sur la logique du cinéma en particulier. « La nature illusionniste du cinéma est une nature au second degré ; elle est le fruit du montage. En d'autres termes, *les appareils, sur le plateau de tournage, ont pénétré si profondément la réalité elle-même que, pour la dépouiller de ce corps étranger que constituent en elle les appareils, il faut recourir à un ensemble de procédés*

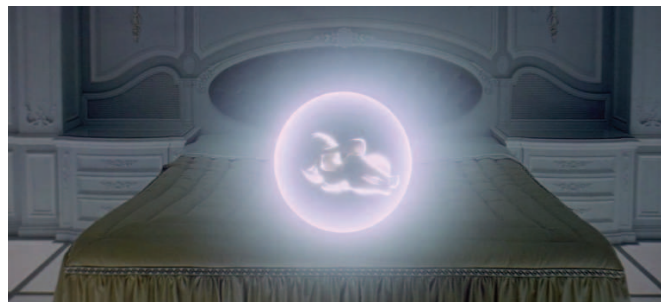
³¹⁷ *Ibid.*, p. 295.

³¹⁸ On aura compris que Proust utilise aussi bien le féminin et le masculin pour l'« automobile ».

techniques particuliers : choix de l'angle de prise de vues et montage réunissant plusieurs suites d'images du même type. Dépouillée de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en fleur bleue introuvable³¹⁹ ». Pour Benjamin, il n'y a rien de négatif dans un tel passage ; ce n'est pas le chant d'une réalité perdue, au contraire. De même, on voit en quoi Proust – selon son propre vœu d'ailleurs – n'est pas un auteur strictement « réaliste », car la pureté du réel ne peut se trouver qu'à partir d'un certain agencement de médiations, une série d'images. L'efficacité des critiques cinématographiques que le romancier formule au *Temps retrouvé* s'en trouve du même coup amoindrie voire déconstruite, si bien que l'on est une fois de plus en droit de croire et d'affirmer que Proust commet une erreur « ontologique » lorsqu'il rapproche le cinéma de la littérature réaliste de notations. Le cinématographe se donne ainsi comme un objet technique dont l'individuation n'est pas complète (il ne faut pas oublier que le *Temps retrouvé* est l'un des trois tomes posthumes de la *Recherche*), il n'est qu'un argument de rhétorique et non pas un instrument pris dans le devenir romanesque du monde, à l'inverse pourtant des dispositifs – lanterne magique, stéréoscope, kinétoscope, photographie, etc. – qui le préfigurent. De surcroît, le narrateur en voiture se comprend alors comme un cameraman, selon la définition bien spéciale qu'en donne Benjamin, qui le transforme en chirurgien moderne en ce qu'il « pénètre en profondeur dans la trame même du donné », produisant une image qui « se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle³²⁰ ».

³¹⁹ *Ibid.*, p. 299. L'auteur souligne.

³²⁰ *Ibid.*, p. 300.



Back to the Future (Robert Zemeckis, 1985) et *2001, L'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968)

Le « spectacle de la technique ».

« Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel³²¹ », dit Benjamin dans une surprenante intuition qui en vient à éclairer l'imagination technique de Proust en plus de préfigurer le système cinématographique qui sera celui de Deleuze. C'est que, les réfractant tous, la *Recherche* se comprend finalement comme l'objet technique suprême, le dernier et le plus important coup de scalpel dans les articulations habituelles du réel pour le disloquer, le retourner et enfin le retrouver.

³²¹ *Ibid.*, p. 300-301. L'auteur souligne.

L'imagination et la perception

Les réflexions philosophiques de Simondon sur l'imagination et la perception, en ce qu'elles s'accordent avec les concepts d'« individuation » et de « mode d'existence des objets techniques », sont également à même de faire la lumière sur les déformations de la réalité opérées par ce qu'il faut bien se résoudre, après Benjamin, à appeler l'image proustienne. Devra en particulier nous intéresser son analyse du cycle de l'image mentale, en ce qu'elle témoigne d'un rapport privilégié avec la technique ainsi que du mouvement spécifique de la création par la pensée. « L'image mentale est comme un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet ; à sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet ; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet à l'activité perceptivo-motrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affectivo-émotive de l'expérience, devient symbole ». Cela correspond en quelque sorte à l'encodage du réel par le sujet, à la distribution des signes dans le monde. L'invention – comme l'indique la nature de l'adoration perpétuelle du narrateur – consiste, dans un deuxième temps, à réactiver les signes, à les mettre en relief, à les interpréter. « De l'univers de symboles intérieurement organisé, tendant à la saturation, peut surgir l'invention qui est la mise en jeu d'un système dimensionnel plus puissant, capable d'intégrer plus d'images complètes selon le mode de la compatibilité synergique. Après l'invention, quatrième phase du devenir des images, le cycle recommence, par une nouvelle anticipation de la rencontre de l'objet, qui peut être sa production³²² », dit d'emblée Simondon dans le préambule de ce cours donné à l'Institut de psychologie en 1965-1966. De l'image qui devient symbole, puis invention et, en fin de cycle, image de la pensée, paraissent être données l'économie et l'esthétique de la *Recherche* comme roman circulaire d'une traduction réciproque et continue de l'expérience par la méthode.

³²² Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de La Transparence, coll. « Philosophie », 2008, p. 3.

Le sujet proustien est, dans cette logique bien spéciale, un convertisseur d'énergie spirituelle générant des signes qui vont travailler et remodeler son milieu. Dans ce processus, l'image se donne aussi bien dans l'avant-coup que dans l'après-coup, de la fable d'ouverture jusqu'aux dernières révélations du *Temps retrouvé*. Ces dernières annoncent précisément un nouveau régime d'images, celui du livre à venir. Fragment d'un tout primordial ou signe du « devenir-individuel » de la réalité, l'image est ce par quoi le roman s'écrit. Elle est une partie totale, en ce qu'elle donne un accès privilégié au tout et communique avec lui. Pour le sujet pensant, les images sont comme autant de mondes possibles, des échantillons de vie. Par exemple, ce sont bien des images qui perpétuent la jalousie du narrateur envers Albertine, même après la mort de la jeune fille. C'est l'invention d'un nouveau monde possible, qui n'est certes pas le plus agréable à fréquenter, celui de l'Enfer : « un fait objectif, une image, est différent selon l'état intérieur avec lequel on l'aborde. Et la douleur est un aussi puissant modificateur de la réalité qu'est l'ivresse. Combinée avec ces images, la souffrance en avait fait aussitôt quelque chose d'absolument différent de ce que peuvent être pour toute autre personne une dame en gris, un pourboire, une douche, la rue où avait lieu l'arrivée délibérée d'Albertine avec la dame en gris – échappée sur une vie de mensonges et de fautes telle que je ne l'avais jamais conçue – ; ma souffrance les avait immédiatement altérées en leur matière même, je ne les voyais pas dans la lumière qui éclaire les spectacles de la terre, c'était le fragment d'un autre monde, d'une planète inconnue et maudite, une vue de l'Enfer » (IV, 99). Un tel monde nouveau, dont Proust fournit ici un prototype extrême – peu de romanciers peuvent se vanter d'être allés aussi loin sur les terres de la jalousie et des horreurs de l'amour –, prend la forme de contenus cognitifs et affectifs. Les révélations d'Aimé (maître d'hôtel de Balbec) sur les jeunes filles qui ont connu et fréquenté Albertine – l'enfer de Gomorrhe – créent un cycle qui va de l'image que se faisait le narrateur de sa compagne, puis du réel à une nouvelle image de la perception. Le narrateur est alors en mesure d'éclairer une originalité de Balbec.

L'Enfer c'était tout ce Balbec, tous ces pays avoisinants d'où d'après la lettre d'Aimé elle faisait venir souvent les filles plus jeunes qu'elle amenait à la douche. Ce mystère que j'avais jadis imaginé dans le pays de Balbec et qui s'y était dissipé quand j'y avais vécu, que j'avais ensuite espéré ressaisir en connaissant Albertine parce que, quand je la voyais passer sur la plage, quand j'étais assez fou pour désirer qu'elle ne fût pas vertueuse, je pensais qu'elle devait l'incarner, comme maintenant tout ce qui touchait à Balbec s'en imprégnait affreusement ! Les noms de ces stations, Apollonville..., devenus si familiers, si tranquillissants, quand je les

entendais le soir en revenant de chez les Verdurin, maintenant que je pensais qu'Albertine avait habité l'une, s'était proménée jusqu'à l'autre, avait pu aller souvent à bicyclette à la troisième, ils excitaient en moi une anxiété plus cruelle que la première fois, où je les voyais avec tant de trouble du petit chemin de fer d'intérêt local, avec ma grand-mère, avant d'arriver à Balbec que je ne connaissais pas encore. (IV, 99-100)

L'image se promène ainsi sur la réalité et sur l'imagination comme un spectre lumineux dont la transparence serait une lentille déformante à même d'imprimer de nouvelles révélations sur la pellicule de la pensée en mouvement. La profondeur de l'image est telle qu'elle est en mesure de prendre de l'expansion en passant du réel à la perception, de la perception à la sensation, puis de la sensation à la recreation du monde qui s'accorde aux désirs, même les plus terribles, du sujet. Albertine se comprend alors comme un signe qui demande à l'image de gagner en profondeur sémantique et à l'esprit d'intensifier son activité.

« C'est un des pouvoirs de la jalousie de nous découvrir combien la réalité des faits extérieurs et les sentiments de l'âme sont quelque chose d'inconnu qui prête à mille suppositions. Nous croyons savoir exactement les choses, et ce que pensent les gens, pour la simple raison que nous ne nous en soucions pas. Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, alors c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien » (IV, 100), dit encore le narrateur, proposant du même coup une nouvelle image d'objet technique. Le délire interprétatif du jaloux est ainsi analogue au mouvement, vertigineux insiste Proust, du kaléidoscope. Une telle image vaut pour un organisme secondaire, une monade. L'image est alors l'intermédiation entre l'encodage du réel et le décodage du sujet, une intertraduction aussi bien abstraite que concrète. On soulignera les propos de Simondon sur « l'objet-image » : « L'étude de l'imagination doit opérer une recherche de sens des objets-images, parce que l'imagination n'est pas seulement l'activité de production ou d'évocation des images, mais aussi le mode d'accueil des images concrétisées en objets, la découverte de leur sens, c'est-à-dire de la perspective pour elles d'une nouvelle existence. [...] L'analyse esthétique et l'analyse technique vont dans le sens de l'invention, car elles opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes, et en suscitant à nouveau leur plénitude imaginaire de réalité inventée et produite³²³ ». C'est pourquoi, lit-on ensuite, « [t]oute véritable et complète découverte de sens est en même temps réinstallation et récupération, réincorporation

³²³ *Ibid.*, p. 13-14.

efficace au monde ; la prise de conscience ne suffit pas, car les organismes n'ont pas seulement une structure connaissable, ils tendent et se développent. C'est une tâche philosophique, psychologique, sociale, de *sauver les phénomènes* en les réinstallant dans le devenir, en les remettant en invention, par l'approfondissement de l'image qu'ils recèlent³²⁴ ». La racine même de l'image est le devenir du sujet dans le monde et son rapport à l'invention. Analysée d'une telle façon – ce que Proust, qui plus est, démontre de façon romanesque –, ce qui caractérise l'image c'est un pouvoir d'auto-causation. L'image est alors un espace-temps, mental et réel, bien particulier.

« Et tout d'un coup je me rappelais tel incident insignifiant, par exemple qu'Albertine avait voulu aller à Saint-Martin-le-Vêtu, disant que ce nom l'intéressait, et peut-être simplement parce qu'elle avait fait la connaissance de quelque paysanne qui était là-bas. Mais ce n'était rien qu'Aimé m'eût appris tout cela pour la doucheuse, puisque Albertine devait éternellement ignorer qu'il me l'avait appris, le besoin de savoir ayant toujours été surpassé, dans mon amour pour Albertine, par le besoin de lui montrer que je savais ; car cela faisait tomber entre nous la séparation d'illusions différentes, tout en n'ayant jamais eu pour résultat de me faire aimer d'elle davantage, au contraire » (IV, 100). Le décryptage de l'amour, le rapport entre le narrateur et l'aimé, tout cela se constitue sur plusieurs lignes de temps et de sensibilités où les images-souvenirs sont accentuées au point de se transmuier en événements qui, toujours en mouvement, sont comme le délire de l'interprétation. Les images amoureuses, même après la mort de l'aimé, sont susceptibles de renaître sous un jour nouveau et de se multiplier dans le sujet, redistribuant des intensités. C'est aussi une sémiologie des émotions et des passions où le réel ne semble pouvoir s'interpréter qu'à partir du virtuel, puisque le jaloux est obsédé par une autre réalité. Plus encore qu'un vecteur, l'imaginaire a tout d'un envoûtement chamanique. Et l'image de la jalousie ne prend son plein potentiel que lorsqu'elle est en mesure de fractionner le temps, pour mieux le recomposer grâce à des actes interprétatifs qui sont comme autant de transversales. « Albertine n'était plus rien ; mais pour moi c'était la personne qui m'avait caché qu'elle eût des rendez-vous avec des femmes à Balbec, qui s'imaginait avoir réussi à me le faire ignorer. Quand nous raisonnons sur ce qui se passera après notre propre mort, n'est-ce pas encore nous vivant que par erreur nous projetons à ce

³²⁴ *Ibid.*, p. 14. L'auteur souligne.

moment-là ? Et est-il beaucoup plus ridicule en somme de regretter qu'une femme qui n'est plus rien ignore que nous avons appris ce qu'elle faisait il y a six ans, que de désirer que de nous-même qui serons mort, le public parle encore avec faveur dans un siècle ? S'il y a plus de fondement réel dans la seconde que dans la première, les regrets de ma jalousie rétrospective n'en procédaient pas moins de la même erreur d'optique que chez les autres hommes le désir de la gloire posthume » (IV, 101). La jalousie et l'image vont ainsi au-delà de la mort, elles proposent toutes deux un rapport original au temps où les illusions et les erreurs optiques – que Proust, ici comme ailleurs, est loin de sanctionner – se comprennent plutôt comme des formes d'anticipation. L'image – joyeuse ou maladive – permet au sujet de se positionner par rapport à l'existence. Elle est en mesure de récréer le passé, de bousculer le présent et de tracer de nouvelles voies pour l'avenir. De surcroît, ce que dit secrètement le texte de Proust, c'est que la mort d'Albertine prépare une naissance, celle, cela va de soi, du livre à venir.

« L'invention pourrait alors être considérée comme *un changement d'organisation* du système des images adultes ramenant, par un changement de niveau, l'activité mentale à un nouvel état d'images libres permettant de recommencer une genèse : l'invention serait une renaissance du cycle des images, permettant d'aborder le milieu avec de nouvelles anticipations d'où sortiront des adaptations qui n'avaient pas été possibles avec les anticipations primitives, puis une nouvelle systématisation interne et symbolique. Autrement dit, l'invention opère un changement de niveau ; elle marque la fin d'un cycle et le début d'un nouveau cycle, chaque cycle comportant trois phases : l'anticipation, l'expérience, la systématisation³²⁵ ». Cette remarque de Simondon – expliquant très clairement la nature du cycle de l'image et son rapport avec l'invention – nous paraît capitale pour montrer en quoi la *Recherche* est, par la circularité du roman, simultanément une image et une invention d'images, une image qui serait cause de soi. En effet, la fable métaphysique qui ouvre la *Recherche* est une anticipation – il suffit de penser à Mme de Saint-Loup et son futur enveloppé – du roman. Des images bien spéciales tournoient et sont comme autant de projections de l'avenir. Ce passage étant chronologiquement insituable dans le récit, il faut aussi comprendre que le « *je* » de la fable ne peut pas être tout à fait

³²⁵ *Ibid.*, p. 19. L'auteur souligne.

celui du roman. L'ouverture est ainsi une sorte de monde pré-romanesque où tout serait donné en même temps, à une vitesse extrême. Le « *je* » – celui du texte et celui du lecteur – se promène sur un fauteuil magique déroulant les temps et les mondes, analogie opérée par Proust et dont nous avons déjà évoqué la nature cinématographique. La suite du roman se comprend en grande partie comme une tentative du narrateur pour retrouver l'ubiquité temporelle de la fable d'ouverture. Il s'agit par ailleurs d'une expérience romanesque à la recherche de révélations ontologiques. Par exemple, comment expliquer tout le bouleversement provoqué par les différentes apparitions de Gilberte – ce que souligne aussi la coexistence de ses yeux noirs et bleus –, de la petite fille aux aubépines à Combray jusqu'à la riche héritière membre de la famille des Guermantes ? La réalité des images est projetée intrinsèquement dans le temps du roman. L'image opère vers l'avenir et actualise de façon romanesque les potentialités d'être de la fable. La force initiale de l'image d'ouverture se multiplie et se différencie dans le roman comme autant de moments de l'apprentissage de l'art et de la vie par le narrateur. Lors de l'« Adoration perpétuelle » et du « Bal de têtes », le sujet sera en mesure d'opérer la dernière étape du cycle de l'image, c'est-à-dire de prendre en charge la systématisation des images et des différenciations romanesques en un nouvel ensemble, incorporations d'affects et d'événements que Proust nomme le temps retrouvé. Et, bien sûr, ce cycle de l'image ouvre l'invention, ici incarnée par le livre à venir du narrateur.

Il faut aussi noter que ce cycle des images – images « *a priori* », « *a praesenti* » et « *a posteriori* » –, en plus d'éclairer la structure générale du roman, se retrouve bien souvent dans la *Recherche* sous forme de déclinaisons intensives. Pour le dire autrement, chaque grand moment du récit est déjà en soi un cycle de l'image qui s'inscrit dans le grand tournoiement du roman. Chaque personnage, chaque lieu, chaque objet prennent place dans un cycle de l'image, en même temps qu'ils le créent, comme autant de réalisations d'un univers mental. Chaque image est, pour le sujet qui expérimente le monde et le roman, un instrument d'adaptation à la méthode, elle-même créatrice d'un monde et d'un roman. En plus d'être en soi une image, la *Recherche* se comprend comme un réservoir d'images, comme nous avons déjà tenté de l'exprimer à quelques reprises. Par ses rencontres avec les divers objets qui peuplent le roman, le narrateur – en se replaçant dans le « devenir-image » de l'objet – expérimente la réalité grâce à une intuition créatrice. Le monde du roman est

ainsi l'écran où les objets projettent leurs images et, dans le même temps, la chambre noire dans laquelle le narrateur en fera le montage. L'expérience de la madeleine est un passage privilégié pour exemplifier les intensités du cycle de l'image et, par là même, son pouvoir d'invention.

Un tel passage souligne aussi le pouvoir de métamorphose de l'objet, ce qui fait que l'on pourrait même avancer sans trop prendre de risque que la madeleine – au même titre que la lanterne, la chambre, la photographie, le tableau, la fenêtre, la voiture, le stéréoscope ou le kinétoscope – est un objet technique, en cela que l'imagination s'y réfracte et permet une révélation sur l'être et sur le monde. Et c'est bien ce que mentionne Proust, lorsqu'il est dit que « le passé est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas » (I, 44). Se déploie ensuite la mécanique de l'expérience de la madeleine, que l'on pourrait décrire comme une façon d'éprouver, de vivre et de créer les images. « [J]e portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » (*id.*). C'est bien une métamorphose ontologique que Proust présente ici, puisque de médiocre, contingent, et mortel, le narrateur – par la rencontre privilégiée avec un objet tout aussi spécial – devient un être immortel. « La présence du surnaturel permet à l'irréversible d'être délié de son irréversibilité, et à ce qui n'a plus de vie de la retrouver³²⁶ », dirait Simondon. Le surnaturel, rendu possible par la réfraction du virtuel des essences dans l'objet qui l'actualise, transmue l'irréversible, au même titre que le temps du monde s'ouvre à l'éternité du sujet. « D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois

³²⁶ *Ibid.*, p. 54.

une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif » (I, 44-45), dit ensuite le narrateur, en ce qu'il est en train d'expérimenter la méthode, sans toutefois la maîtriser. La méthode est ici comme *un regard* qui accompagne l'expérience. Expérimenter la méthode revient à chercher la nature d'une vision, de sorte que le sujet devient lui-même un regard sur le monde. La découverte par le narrateur de cette « éternité » est en soi une anticipation du roman qu'il devra écrire pour incorporer le temps à l'état pur au sujet, pour l'amener au cœur de l'intérieur du temps compris comme un grand cercle et non plus comme le simple écoulement des heures et des minutes. « Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière » (I, 45). L'esprit met en lumière la réalité, il individualise une vérité qui s'était déjà présentée au sujet, mais qui représentait alors quelque chose de trop grand ou de trop pur pour lui. L'image-objet qu'est la madeleine accentue la valeur exploratoire de la pensée. L'esprit, ce que dit très clairement Proust, se retourne sur lui-même comme devant un miroir déformant, afin qu'il puisse interpréter la vérité qui se cache derrière de telles illusions ontologiques.

« Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. Et, pour que rien ne brise l'élan dont il va tâcher de la ressaisir, j'écarte tout obstacle, toute idée étrangère, j'abrite mes oreilles et mon attention

contre les bruits de la chambre voisine. Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême » (I, 45). Un tel effort intellectuel consiste à faire en sorte que l'image traverse plusieurs pans de la pensée, qu'elle prenne aussi de l'expansion sur plusieurs nappes temporelles, ce qui lui permet d'aller de l'abstrait au concret. Le narrateur expérimente l'anticipation. Or, ce genre de création imaginaire est comme la résolution d'un problème, une conversion à la vérité. L'actualisation de l'effet ressenti est la résolution du problème, au même titre que le roman est l'actualisation littéraire des virtualités ontologiques de sa fable d'ouverture, avant que le *Temps retrouvé* ne vienne recréer une nouvelle métaphysique du sujet. « Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées » (*id.*), dit alors le narrateur, comprenant que le mouvement de la sensation est analogue à celui de la pensée. Le trouble provoqué par un tel effort de l'esprit sur lui-même en viendra par ailleurs à affecter intrinsèquement la fonction du réel, soulignant par là qu'une telle révélation n'est pas qu'une illusion. Les distances traversées sont aussi bien réelles que fantasmagoriques. « Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément ; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées ; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit » (I, 45-46). De cette formation d'images par l'objet naîtra un nouveau passé. La déformation perceptive devient ontologique, modifiant profondément la nature de l'objet, faisant ici de la madeleine et de la tasse de thé – agencement analogue à la caméra et à l'écran – l'être en soi de Combray telle que la ville n'a pourtant jamais existé, comme si le narrateur la visitait pour la première fois.

« Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir,

soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre importante, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu » (I, 46). Ce qui sort de l'image-objet qu'est la madeleine trempée dans une tasse de thé, c'est tout autant un prototype de monde qu'un échantillon de l'esthétique du roman à venir, réapparition, entre la perception et le souvenir, d'une nouvelle possibilité d'être. Cette déduction génétique à partir de l'« objet-image » adapte l'idée d'Aristote qui veut que l'âme ne pense jamais sans image, contrairement à ce que croyait Platon. La méthode de connaissance est en rapport étroit avec l'expérience des images. « L'invention, comme organisation, est ici un détour par le passé ; dans l'expérience passée, au cours des explorations et des manipulations, ont été établies, parfois fortuitement, des relations de continuité entre l'organisme et l'objet qui constitue le but ; dans la situation problématique, caractérisée par une discontinuité, la proximité du but et l'intensité de la motivation créent une forte pente, un champ gradient important qui entre en interaction avec toute la population d'images mentales condensant l'expérience passée », dit avec clairvoyance Simondon, avant d'ajouter que cette « interaction entre le champ de la finalité (gradient de but de l'action anticipée) et le champ de l'expérience permet paradoxalement à une situation simple, mais intense à cause de la tension vers un but proche, de moduler une population d'images mentales portant le résultat d'explorations et de manipulations ayant demandé une très longue et très complexe activité ; il s'opère une organisation parce que la structure la plus simple et la plus petite (un but à atteindre dans l'action actuelle) gouverne un ensemble plus vaste et plus complexe³²⁷ ». Le recours à une médiation ou à une réfraction instrumentale rend possible une telle méthode, d'où la présence capitale des objets – dans lesquels on a vu que l'on peut inclure de plein droit la madeleine – dans la *Recherche*. Les séquences romanesques qui gravitent autour des objets techniques sont comme une intensification de l'écriture proustienne, une traduction de la tâche à accomplir et des problèmes à surmonter pour y arriver. C'est, à chaque fois, une redistribution des modes opératoires de l'expérience à travers lesquels le

³²⁷ *Ibid.*, p. 151-152.

sujet devine l'existence de mondes différents de la réalité habituelle. Pour tout dire, c'est le propre du champ d'expérience accumulée par le sujet de se réfracter dans l'image-cristal de l'objet technique, établissant ainsi une communication – Proust parle de « rumeur » – entre le monde objectif et subjectif. Le sujet qui expérimenta la madeleine se retrouve dans un univers de médiations qui sera celui – une fois que le narrateur aura complété son devenir actif – du « Bal de têtes », au cours duquel l'image mentale tend vers l'invention littéraire.

*

La passion du réel

La place privilégiée que Proust accorde aux divers objets techniques dont les intensités rythment son roman nous donne – ce que l'on a pu dire avec divers théoriciens de l'image et sous divers modes de déclinaison – une image de la pensée, c'est-à-dire une méthode pour *penser la pensée en action*. C'est à la fois une société, un art et une technicité qui se dessinent grâce aux modes d'existence pour le moins singuliers que le romancier a su conférer aux objets. Or, pour clore ce chapitre sur l'image et avant de faire un pas de plus dans la traversée par laquelle on est à même de retrouver l'essence d'un Proust « cinéaste », il paraît adéquat de mesurer en quoi une telle image de la pensée s'accorde et restitue celle du ^{XX}^e siècle et, du même coup, en quoi elle modifie ou altère celle du ^{XIX}^e. C'est de la sorte qu'Alain Badiou peut dire que « le sens du ^{XX}^e siècle est fixé par la manière dont on pense son lien au ^{XIX}^e »³²⁸. Les projections mentales qu'opère la *Recherche* seraient ainsi à même d'éclairer une partie de la « vertébration » – on sait que Proust parle souvent de « transvertébration » et de « transverbération » – et de l'ossature du siècle ou, plus particulièrement, du passage entre les siècles. Pour le dire simplement, la spécificité du ^{XX}^e siècle est d'avoir su individualiser les objets et les techniques du siècle précédent, en passant d'une objectivité faussement réaliste à un réalisme subjectif, passage qu'annonçait déjà la découverte du cinéma de fiction par Méliès. On sait qu'Antoine Compagnon³²⁹ a dit de la *Recherche* qu'elle incarnait à la fois le dernier roman du ^{XIX}^e siècle et le premier du ^{XX}^e. Néanmoins, ne pourrait-on pas ajouter que le cinéma, en tant que dernier art du ^{XIX}^e et

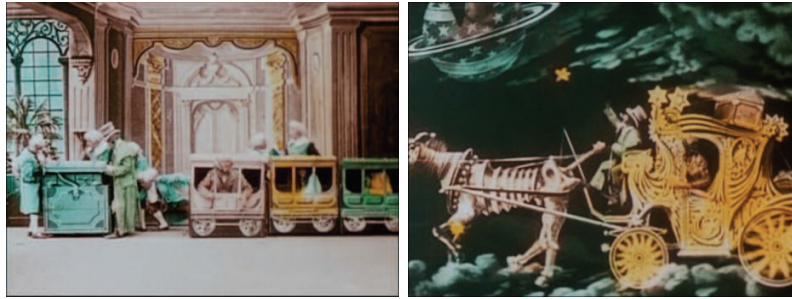
³²⁸ Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2005, p. 35.

³²⁹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, 314 p.

premier du XX^e (ou, plus précisément, dernière technique d'un siècle et premier art du suivant), fait le saut avec lui, que le cinéma et la *Recherche* font la route côte à côte ? Pour répondre par l'affirmative, il faudrait voir en quoi, au-delà de la chronologie, la position de Proust – le romancier compris ici comme vecteur d'invention – est analogue à l'art du cinématographe, ce à quoi l'ouvrage de Badiou apporte une solution intéressante lorsqu'il conçoit la passion du réel comme la clé de compréhension de tout le XX^e siècle.

La passion du réel souligne l'importance des médiations dans la façon dont le sujet approchera le monde. C'est l'importance des illusions d'optique propres à l'imaginaire technique telles qu'on les voit dans la *Recherche*, ou encore le vertige baroque du trompe-l'œil et les réfractions de la magie et de la féerie dans le cinéma de Méliès. La violence ou la force du réel ne sera efficace que dans l'écart, c'est-à-dire dans la médiation. C'est ce que montrait déjà la leçon de « journalisme » proférée par le narrateur, ou encore l'esthétique de la lanterne magique qui crée un continuum entre deux instants – le présent et le passé des Guermantes, par exemple –, espace-temps médian dans lequel ils pourront percuter et ainsi créer une réalité nouvelle faite de fragments que le sujet sera à même de recomposer et d'incorporer au temps de sa conscience. Le réel du sujet ne se donne ainsi qu'à travers un tel imaginaire, conçu comme un lieu d'illusions et de réfractions. « Il y a une fonction de méconnaissance, qui fait que l'abrupt du réel n'opère que dans des fictions, des montages, des masques. Le siècle déplie le motif de l'efficacité de la méconnaissance, alors que le positivisme du XIX^e affirmait la puissance de la connaissance. Contre l'optimisme cognitif du positivisme, le XX^e siècle découvre et met en scène l'extraordinaire puissance de l'ignorance³³⁰ », une nouvelle forme de savoir rendue possible par le retournement de l'intelligence sur elle-même, sur la dislocation positive de la pensée et de ses projections déformantes qui viennent hanter le réel comme un spectre cinématographique.

³³⁰ Alain Badiou, *Le siècle*, op. cit., p. 77.



Les 400 farces du diable (Georges Méliès, 1906 ; version coloriée au pochoir)



The Cook, the Thief, his Wife and her Lover (Peter Greenaway, 1989)

*De Méliès à Greenaway, il est possible de construire l'histoire d'un cinéma « féérique » et « baroque ». Mais, contrairement à ce qu'on entend parfois, ce cinéma « magique » n'est pas en opposition avec celui, « réaliste », des frères Lumière. La différence entre Méliès et Lumière, ou celle par exemple entre Greenaway et Pialat, n'en est pas une de nature, mais de degré. Il n'est donc pas surprenant d'entendre Greenaway affirmer que, avec l'arrivée du numérique, le « cinéma est mort ». En effet, un film de Greenaway est aussi réaliste que *Le repas de bébé*, car tous deux relèvent d'un certain paradigme cinématographique – disons celui de « l'empreinte » – que le cinéma numérique tente de dépasser, bien qu'il n'y arrive pas encore parfaitement.*

« J'éprouvai notamment ce désir d'évasion un jour qu'ayant laissé Albertine chez sa tante, j'étais allé à cheval voir les Verdurin et que j'avais pris dans les bois une route sauvage dont ils m'avaient vanté la beauté. Épousant les formes de la falaise, tour à tour elle montait, puis, resserrée entre des bouquets d'arbres épais, elle s'enfonçait en gorges sauvages. Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on apercevait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers : j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, "Poète rencontrant une Muse", "Jeune homme rencontrant un Centaure", que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes » (III, 416-417), dit le narrateur lors d'un passage qui selon nous insiste sur l'importance de la médiation dans la déchirure du réel, ce que théoriseront plus tard les penseurs étudiés au cours de ce chapitre, tels Badiou, Deleuze, Didi-Huberman, Barthes, Benjamin ou Bachelard. Le souvenir de ces

toiles à travers les fentes des rochers, ajoute le narrateur, « remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais au cours de ma promenade croisé un personnage mythologique. Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu » (III, 417). La véritable médiation dépasse toujours son but et finit paradoxalement par offrir une image directe du réel dans ce qu'il a de plus fantastique, « mythologique » dit bien Proust. L'écart ainsi créé entre n'importe quel fragment du monde – qu'il s'agisse d'un rocher, d'une madeleine, de la raideur d'une serviette ou d'un reflet de la plaque d'une lanterne magique – et le sujet se comprend plutôt comme un champ intensif rendu opératoire à une vitesse extrême, au même titre que le freudisme a pu donner une place et prêter une intention à tout éclat de la pensée. C'est ainsi, dit Badiou, que « le XX^e siècle propose des gestes artistiques antérieurement impossibles, ou présente comme art ce qui n'était antérieurement que du déchet. Ces gestes, ces présentations, attestent l'omniprésence de l'art, pour autant que le geste artistique revient à une effraction du semblant, donnant à voir, à l'état brut, l'écart du réel³³¹ », le temps qui sort de ses gonds et qui devient une autre dimension, une zone entre l'individu et son milieu, entre la pensée et ce qu'elle pense. Le réel est maintenant du côté du semblant, on le trouve à *travers* les apparences. « Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les avions étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un avion. Alors, comme quand on sent venir dans un journal une parole émouvante, je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie ; il poussa plus loin, plana quelques instants au-dessus de la mer, puis prenant brusquement son parti, semblant céder à quelque attraction inverse de

³³¹ *Ibid.*, p. 78.

celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel » (*id.*), pense finalement le narrateur, extériorisant le temps et la vitesse qui caractériseront le livre à venir, à travers l'aéroplane qui est ici bien moins un moyen de transport qu'un vecteur de potentialités. La genèse d'une telle image relève en effet du désir d'exister, d'exister une seconde fois, d'exister à travers le réel.



Inception (Christopher Nolan, 2010)

L'avion comme vecteur de médiations : les niveaux du rêve.



Je t'aime, je t'aime (Alain Resnais, 1968)

Le cerveau comme médiation des niveaux de souvenirs.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Un autre voyageur astral.

Nul plus que Proust n'a insisté sur le point suivant, à savoir que, pour reprendre les mots de Badiou, « [l]e réel, le nu, c'est ce qui se donne à même le masque, à même le semblant³³² ». Il faut poursuivre le réel, non pas derrière les apparences, mais à même les apparences, ce que semble par ailleurs avoir compris le cinéma depuis l'arrivée d'un Méliès, d'où l'importance qu'a pu accorder Ruiz à bricoler les multiples trucages de son adaptation proustienne en s'inspirant des trucs propres aux « vues » du premier cinéaste de fiction. Or, le « Bal de têtes » est d'abord et avant tout le bal des masques à travers lesquels le narrateur pourra lire, comprendre et dialectiser la vraie nature du temps. « Comme pour la neige, d'ailleurs, le degré de blancheur des cheveux semblait en général comme un signe de la profondeur du temps vécu, comme ces sommets montagneux qui, même apparaissant aux yeux sur la même ligne que d'autres, révèlent pourtant le niveau de leur altitude au degré de leur neigeuse blancheur. [...] Pour les vieillards dont les traits avaient changé, ils tâchaient pourtant de garder fixée sur eux à l'état permanent une de ces expressions fugitives qu'on prend pour une seconde de pose et avec lesquelles on essaye, soit de tirer parti d'un avantage extérieur, soit de pallier un défaut ; ils avaient l'air d'être définitivement devenus d'immuablement instantanés d'eux-mêmes » (IV, 519-520). La fiction des masques que portent les « vieillards » de la seconde partie du *Temps retrouvé* accentue justement le pouvoir de la fiction, puisque c'est bien à travers les masques que le temps jouera sa comédie et offrira son spectacle total. Et la passion du réel, comme le montra bien la suite du passage, c'est aussi l'ère du soupçon. « Tous ces gens avaient mis tant de *temps* à revêtir leur déguisement que celui-ci passait généralement inaperçu de ceux qui vivaient avec lui. Même un délai leur était souvent concédé où ils pouvaient continuer assez tard à rester eux-mêmes. Mais alors ce déguisement prorogé se faisait plus rapidement ; de toute façon il était inévitable. Je n'avais jamais trouvé aucune ressemblance entre Mme X... et sa mère que je n'avais connue que vieille, ayant l'air d'un petit Turc tout tassé. Et en effet j'avais toujours connu Mme X... charmante et droite et pendant très longtemps, en effet, elle l'était restée, pendant trop longtemps, car comme une personne qui avant que la nuit n'arrive, a à ne pas oublier de revêtir son déguisement de Turquie, elle s'était mise en retard, et aussi était-ce précipitamment, presque tout d'un coup, qu'elle s'était tassée et avait reproduit avec fidélité l'aspect de vieille Turquie revêtu jadis par sa mère » (IV, 520 ; Proust

³³² *Id.*

souligne). C'est donc que la réalité fait obstacle à la réalité ou, pour le dire autrement, qu'il faille trouver le réel à travers la réalité, comme une figure cachée en trompe-l'œil dans un tableau. Et ce bal des masques est l'occasion pour le narrateur de recommencer encore et encore la mise à nu du réel, de pratiquer l'incorporation des apparences – ce qui, en soi, est éminemment cinématographique –, nouveau mixte duquel la vérité jaillira. « Je retrouvai là un de mes anciens camarades que pendant dix ans j'avais vu presque tous les jours. On demanda à nous représenter. J'allai donc à lui et il me dit d'une voix que je reconnus très bien : "C'est une bien grande joie pour moi après tant d'années." Mais quelle surprise pour moi ! Cette voix semblait émise par un phonographe perfectionné, car si c'était celle de mon ami, elle sortait d'un gros bonhomme grisonnant que je ne connaissais pas, et dès lors il me semblait que ce ne pût être qu'artificiellement, par un truc de mécanique, qu'on avait logé la voix de mon camarade sous ce gros vieillard quelconque. Pourtant je savais que c'était lui, la personne qui nous avait présentés après si longtemps l'un à l'autre n'avait rien d'un mystificateur. Lui-même me déclara que je n'avais pas changé, et je compris ainsi qu'il ne se croyait pas changé. Alors je le regardai mieux » (IV, 522), dit le narrateur, comme si le « Bal de têtes » était une projection cinématographique dans laquelle, par quelque effet de métalepse, le narrateur se retrouvait lui-même projeté, devenant à la fois acteur et réalisateur de ce monde au second degré où le réel ne se trouve qu'à même les pouvoirs de la forme et du semblant. À travers cette passion renouvelée du réel, le narrateur expérimente une subjectivité cinématographique. Il est alors producteur d'agencements sensibles d'espace, de mouvement et de durée.

L'effet est pour le moins singulier : ce passage de la *Recherche*, comme la plupart de ceux qui nous intéressent, annonce justement le roman à venir, à savoir que les découvertes qui viennent d'être faites par le narrateur constitueront le « noyau dur » de son expérience littéraire. L'apogée du roman est comme une représentation cinématographique dont « les puissances du faux » (on verra bientôt ce que fait Deleuze de ce concept) annoncent une vie nouvelle. « L'art, au XX^e siècle, c'est l'attestation du commencement comme présence intense de l'art, comme son présent pur, comme présentification immédiate de sa ressource³³³ ». La conclusion du roman rend présent ou sensible sa ressource qui est le temps, ce qui permet au sujet d'envisager un nouveau départ. C'est

³³³ *Ibid.*, p. 191.

d'ailleurs ainsi que la fin du roman renvoie à son ouverture, au même titre que l'ouverture contenait virtuellement l'ensemble du récit, comme si tout le roman était une pellicule sur la bobine du temps que le narrateur, devenu un être extra-temporel, pourrait dérouler comme bon lui semble. Le narrateur n'est pas seulement le héros de sa propre histoire, mais bien *son propre opérateur*. La *Recherche* – c'est ce qui reste à prouver – débouche ainsi sur une image « cinématographique » de la pensée, sur les grains du réel et de l'expérience.

DEUXIÈME INTERMISSION

Sur l'image

Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible ?

— Dziga Vertov, « Naissance du ciné-œil »

Dans la *Recherche*, les expériences visuelles sont les « piliers » de l'œuvre. On trouve entre autres cette idée dans l'ouvrage dirigé par Jean Cléder et Jean-Pierre Montier *Proust et les images* – texte qui est lui-même une base sur laquelle tient notre réflexion sur Proust en tant que « cinéaste ». Piliers de l'œuvre, cela revient à dire que le roman, de façon simultanée, *repose* sur certaines images privilégiées, et qu'il utilise la réalité singulière des images pour *atteindre* autre chose. Il y aurait donc, à la fois, l'aurore et le crépuscule des images. Du coup, cela revient à dire, comme nous avons maintes fois tenté de le montrer dans le précédent chapitre, que la *Recherche* peut se lire comme une *fable de l'image*, comme mille et une nuits où se rejoue l'ensemble du visible et de l'invisible, leur constant va-et-vient. Le récit proustien, comme d'autres textes s'inscrivant dans cette diégèse, permet aussi bien de *vivre les images*, qu'il offre la possibilité de *vivre en elles*.

Mais une telle cohabitation, on le devine, n'est pas toujours chose aisée. C'était par exemple l'entreprise d'un cinéaste comme Vertov (qui n'est pas innocemment placé en exergue de cette deuxième intermission) que de questionner la visibilité du monde. Il a su créer, du moins dans ses films aboutis et non totalitaires, une sorte de *cinéma du point de vue dynamique*, où les « images prennent position », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman. Le cinéaste pense ainsi la question de la vision, que les images – leur manipulation, leur coexistence, leur confrontation, etc. – lui permettent de formuler et de décliner, d'une façon toujours nouvelle et originale. Comme on le dit souvent à propos de Vertov, mais aussi par rapport aux autres cinéastes audacieux pour qui l'entreprise formaliste ne se résumait pas qu'aux nombres de crânes fendus par un régime dictatorial, on assiste au positionnement stratégique d'une manifestation cinématographique se situant exactement entre le *voir* et le *penser*. C'est sur cet enjeu que la présente intermission aimerait appuyer son attention flottante, alors que le lecteur est libre de choisir la vitesse

qui lui convient pour parcourir ces pages, essentielles par leur secondéité, à moins que ce ne soit l'inverse. La question est lancée, et la chasse, ouverte.

L'homme à la caméra, pour insister sur ce film qui n'a rien perdu de sa hardiesse plus de quatre-vingts ans après sa sortie, est une radicale projection de l'homme dans l'univers des images, une cohabitation pour le moins mouvementée (dans tous les sens du terme) entre deux réalités ou, plutôt, entre deux *faces* de la réalité – deux fictions qui ont la particularité d'être à la fois contradictoires et complémentaires. Le vertovisme, c'est l'exploration des divers pôles de l'image, des multiples petites images que l'on est à même de rencontrer dans une seule grande image. Aussi, il ne faut pas oublier, si l'on s'intéresse à un film comme *L'homme à la caméra*, qu'un paradoxe se trame entre les photogrammes, comme une bête tapie derrière un buisson : Vertov, quoi qu'il en dise, n'est pas un cinéaste de la caméra, mais un cinéaste *du montage*, et les images de *L'homme à la caméra* (titre contradictoire s'il en est, surtout si l'on considère qu'il est accompagné de ce sous-titre : *Extrait du journal d'un opérateur*) ont pour la plupart été captées sans la présence du cinéaste, mais selon le bon vouloir et l'ingéniosité, indéniable par ailleurs, de l'opérateur, Mikhaïl Kaufman, le frère du cinéaste. Pour nous, cette situation n'est évidemment pas dénuée d'intérêt, et on verra dans quelques instants comment le chemin de Vertov et de certains autres cinéastes a su croiser celui déjà exploré par le héros-narrateur de la *Recherche* lors de ses nombreuses promenades, et ce, dès « Combray », l'enfance du roman.

Vertov, donc, en vient à monter – c'est-à-dire à comprendre et à interpréter – des images qu'il n'a pas tournées, qu'il n'a pas su faire siennes sans cette pragmatique réalité, préexistante au montage, qu'est le tournage. Et le plus surprenant, c'est que Vertov, comme le soulignent à plus d'une reprise les histoires du cinéma, par exemple celle de Jean Mitry, disait s'intéresser au « réel tel qu'il est ». Or, comment s'intéresser à l'immédiat du réel, comment se confronter aux intempéries et aux sévères conditions de la réalité telle qu'elle est ou du moins telle qu'elle se donne aux yeux et aux sens, alors que l'on est installé au chaud, dans sa salle de montage capitonnée, à savourer une vodka glacée ou encore un mélange parfumé de thés noirs ? Contrairement à ce que dit Mitry, et que lui reprocha Deleuze avec humour et bonne humeur, Vertov *peut* à la fois défendre la puissance du

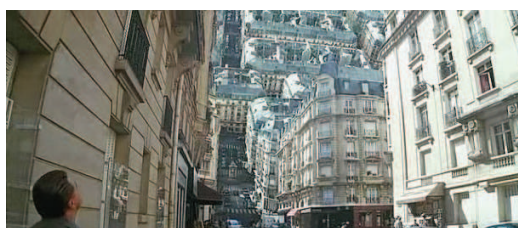
montage – à savoir, la rencontre organisée des images – et l'intégrité du réel. Pour Vertov, le réel tel qu'il est, c'est *déjà* un montage : ce montage que le cinéaste nomme « l'universelle interaction des choses ». Qu'est-ce à dire, sinon que le monde empirique, comme le soutiennent d'autres réalisateurs (tel Pasolini, que nous rencontrerons au prochain chapitre), est *déjà* une sorte de cinéma, que derrière chaque *impression* que nous avons se trouve un ensemble d'*expressions* qui s'interpénètrent, une série de positions prises par des images qui sont loin d'être innocentes. Alors, que Vertov explore lui-même les rues et les prés, ou qu'il se contente de visionner ce que lui apportent ses camarades techniciens, la différence en est une de degré et non de nature.

L'« universelle variation³³⁴ », c'est ce qui *appelle* le cinéaste, c'est la réminiscence proustienne expérimentée, par Vertov, à sa façon et avec des moyens qui lui sont propres. En reprenant quelques mots clés des traductions françaises, souvent inadéquates, des textes du cinéaste, on définira l'universelle variation par *la rencontre d'un point donné avec un point quelconque*, par les connexions involontaires qui peuplent le monde des images. De telles idées, pour tout lecteur de la *Recherche*, ne sont évidemment pas vides de sens. Ces rencontres ou ces connexions, comme le remarque Deleuze (de la pensée duquel s'inspirent les présentes remarques), en viennent à abolir le temps. Le vertovisme de *L'homme à la caméra* est, en quelque sorte, une *négation du temps*. Mais il faut être précis, pour bien se faire entendre : ce n'est pas le temps en soi (le Temps, comme l'écrit Proust dans ses moments inspirés) qui est nié, bien au contraire, puisque le cinéma de Vertov est à même de nous offrir, par son travail sur l'universelle variation, une nouvelle *image du temps*. Ce n'est pas le Temps qui est nié, mais un certain temps : le temps chronologique, le temps qui passe, celui des horloges de bistros et des montres-bracelets. Mais un autre temps existe bel et bien, comme le disent à leur manière Proust et Vertov, un temps que les différentes positions des images nous laissent voir. Cette question nous intéresse, puisqu'elle souligne une difficulté que nous ressentons tous sans pourtant nous l'avouer, celle inhérente à l'interprétation des images. Le problème est celui de la rencontre de deux pensées : les images pensent, et nous aussi. Interpréter une image, c'est *entrer dans le rêve ou dans la pensée d'un autre* (cf. le cinéma de Minnelli), dans la fiction de l'universelle variation. Ce sera, lecteur, le projet de cette intermission que d'explorer cette problématique, une fois que

³³⁴ Terme que l'on verra à nouveau au prochain chapitre, lorsqu'il sera question de Bergson et du « cinéma » de *Matière et mémoire*.

nous en aurons terminé avec notre analogie entre les mondes d'images de Proust et de Vertov, analogie qui compte à la fois pour sa valeur introductive et pour sa valeur d'exemple, aussi cocasse soit-il.

Voici une universelle variation, comme en sont remplies la plupart des pages de la *Recherche* : « le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes de duvet de la poule, qui, les unes et les autres se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon de choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention ». Citons la fin du passage – la colère ou la déception du narrateur devant ce spectacle du monde – avant d'aller plus loin : « Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : “Zut, zut, zut, zut.” Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir » (I, 153). Du coup, ce moment de « Combray » peut nous servir, et nous servir beaucoup. Revenons d'abord à Vertov, et résolvons le paradoxe : le cinéaste, lorsqu'il évoque cette curieuse expression de « réel tel qu'il est », pour ensuite vanter les mérites du montage, parle en fait deux fois de la même chose. L'universelle variation c'est à la fois le réel tel qu'il se donne dans sa plus évidente immédiateté et le monde comme métamontage des choses et des êtres, des idées et des affects. Ensuite, il faut s'intéresser à la curieuse réaction du narrateur : devant le spectacle pseudo-romantique, sinon pseudo-impressionniste, de la nature combraysienne, le narrateur se croit devenir spectateur du monde en tant que défilé magique des images. Le sourire de l'eau au soleil, et vice versa, témoigne du système d'universelle interaction qui intéressait un réalisateur audacieux comme Vertov. Dans un tel système, chaque image – le ciel, les toits, les herbes, le vent, la poule, etc. – varie à la fois pour elle-même et par rapport aux autres images.



L'homme à la caméra (Dziga Vertov, 1929) et *Inception* (Christopher Nolan, 2010)

Universelle variation et délire architectural.

Ce « réel », cette perpétuelle et divine « objectivité » d'un monde en mouvement, s'oppose bien sûr à quelque chose, et ce, aussi bien pour Proust que pour Vertov. Dans cette logique, et que l'on soit d'accord ou non là n'est pas la question, le réel tel qu'il est, c'est le contraire de la subjectivité, d'une vision qui peut être dite « subjective ». La vision universelle, si l'on a en tête les commentaires de Deleuze sur ce problème, s'oppose au point de fixité qu'incarne toute subjectivité. Le point de vue subjectif est un point de vue déterminé, immobilisé. C'est le point de vue de tout habitant de la Terre : nous pouvons toujours nous déplacer, mais, quoi que nous en disions, nous voyons toujours les choses selon la lunette de notre subjectivité. Voilà d'ailleurs ce qui nous différencie de l'homme vertovien : l'homme à la caméra, c'est l'homme de l'universelle variation, celui de l'objectivité la plus déroutante. On reconnaît là, avec une certaine surprise il faut en convenir, l'énigmatique répartition de l'objectif et du subjectif telle que présentée par Bergson dans son premier livre : « nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu, objectif ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement³³⁵ ». Du coup, l'objectivité devient le mode privilégié pour l'exploration du

³³⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 57.

réel. Il s'agit presque d'une tautologie, puisque l'objectivité, c'est le mouvement et le devenir mêmes du réel. À la rigueur, l'intermission que survole en ce moment le lecteur serait « objective », au sens de Bergson, de Proust et de Vertov : elle multiplie les impressions nouvelles, elle accepte le mouvement perpétuel d'un sujet libéré le temps de quelques pages de la fixité parfois trop sévère des chapitres, blocs de subjectivité si l'on en croit toujours nos trois penseurs. Qu'à cela ne tienne, nous tenterons d'en tirer profit.



L'homme à la caméra (Dziga Vertov, 1929)



Une chute de cinq étages (Georges Méliès, 1906)

*

Et, justement, pourquoi ne pas faire de la place à une réflexion qui, non prévue, s'impose avec d'autant plus de force. Nous y reviendrons, que le lecteur se le tienne pour dit, mais aussi qu'il nous permette de soulever tout de suite une problématique involontaire, au sens de mémoire involontaire. Formulons-la ainsi, quitte à faire sourire certains : quel est au juste le problème de Bergson avec le cinéma ? Précisons, pour ne pas tomber dans le plus grave degré d'inconséquence, que cette question est posée en terme d'image, et qu'il y aurait bien sûr d'autres modes tout aussi qualifiés avec ou par lesquels elle pourrait être

formulée. On trébuchera sur la racine de cette idée lors d'un passage de *L'évolution créatrice* qui prend volontiers la forme d'une petite fiction pensante³³⁶, à laquelle on pourrait donner comme titre « Le défilé d'un régiment ». Cette réalité, le « narrateur³³⁷ » de *L'évolution créatrice* veut la « reproduire sur un écran », il souhaite en faire une « scène animée ». Selon le narrateur bergsonien, deux manières de procéder s'offrent à l'esprit. La première, extrêmement loufoque en ce qu'elle nous paraît digne d'une œuvre de science-fiction ou d'un roman d'anticipation scientifique, se lit comme suit : « Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la marche, mouvement variable d'individu à individu quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran ». Le conditionnel choisi pour narrer cette vision, car c'en est une, n'est évidemment pas anodin. Qu'est-ce que peut bien imaginer ici le narrateur bergsonien ? Est-ce un virtuose spectacle de marionnettes, tel celui que l'on voit représenter dans *Being John Malkovitch* (1999) lorsque le personnage de John Cusack s'empare du corps de l'acteur donnant son nom au titre du film ? Un jeu d'ombres chinoises, comme l'ouverture du *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Coppola ? Des projections de lanterne magique, à l'instar de *Fanny et Alexandre* (1982) ? Mais cette hypothèse fictionnelle, dans le texte bergsonien, n'est pas un effet de persuasion, au contraire, elle tient plutôt le rôle de dispositif neutralisant tout effet de persuasion. Cette fiction des figures articulées est donc logiquement éliminée par le narrateur bergsonien, ce dernier affirmant qu'« [i]l faudrait dépenser à ce petit jeu une somme de travail formidable, et l'on n'obtiendrait d'ailleurs qu'un assez médiocre résultat ». Tombe alors, de façon à la fois surprenante et totalement naturelle, la fatidique question : « comment reproduire la souplesse et la variété de la vie ? ». Ensuite le narrateur bergsonien fera la fiction de sa seconde « manière de procéder ».

³³⁶ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 752-753. Les citations qui suivent sont extraites de ces deux pages.

³³⁷ Appelons-le « le narrateur bergsonien » même s'il n'est pas certain qu'il s'agisse bel et bien de Bergson lui-même, ce qui impliquerait une trop rapide adéquation entre le philosophe et le Grand Imagier racontant et mettant en scène sa philosophie. Sur la dimension romanesque de la philosophie de Bergson, on renverra le lecteur au dix-huitième chapitre de l'ouvrage de Luc Fraisse *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, « Bergson, la confrontation suprême ».



Bram Stoker's Dracula (Francis Ford Coppola, 1992), *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) et *Fanny et Alexandre* (Ingmar Bergman, 1982)

Or, avant d'aller plus loin et de laisser au lecteur la chance d'entendre l'autre manière de la fiction bergsonienne, on se permettra un commentaire. Cette dernière remarque, sur la reproduction de la « souplesse » et de la « variété » de la vie, place le philosophe dans la position d'un inventeur, voire d'un créateur diabolique tel le docteur imaginé par Mary Shelley et si souvent importé dans le cadre d'un écran de cinéma, si bien que nous en sommes venus à confondre le créateur avec la créature. Ce que cette remarque pourtant anodine sous la finesse de la plume de Bergson souligne, c'est le potentiel herméneutique de la re-crédation ou de l'imitation de la vie. Le philosophe, par cette simple remarque, se place dans une s3rie culturelle ou, plut3t, conceptuelle, qui recoupe 3 la fois le positivisme et le mysticisme propres au XIX^e si3cle, et reprend des probl3mes qui 3taient ceux du cin3ma des tout premiers temps (*L'3volution*, ne l'oublions pas, date de 1904, soit pr3s de dix ans apr3s l'invention des Lumi3re). Ce n'est donc pas pour rien que la derni3re section de notre intermission (reprenant par l3 m3me la structure de la pr3c3dente), « Fictions », analysera, bri3vement il est vrai, deux textes romanesques de quelques ann3es ant3rieures au magnum opus de Bergson, deux textes qui mettent en sc3ne cette re-

naissance de la vie par la technique, cet amour de la folie qui est celle des grands inventeurs.

À en croire son narrateur, la seconde manière de Bergson serait « beaucoup plus aisée » et « plus efficace ». Voici en quoi elle consiste : il s'agit de « prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanés, et de projeter ces instantanés sur l'écran, de manière qu'ils se remplacent très vite les uns les autres ». Comme le dirait certainement Odette, *it sounds familiar*. Le narrateur bergsonien n'est pas cachottier, aussi dit-il de suite ce qu'il a dans l'esprit : « *ainsi fait le cinématographe* ». Le narrateur bergsonien met donc en fiction une *naissance du cinématographe*, il en rejoue le geste initial de capture et de transfert (Bergson parle plutôt de « remplacement ») qui caractérise l'art des Lumières. Voici encore un bout de description, fascinant par son inexactitude, comme si la fiction avait tout à coup pour but de rendre *sceptique* le lecteur, ce qui n'est pas autre chose que le but autoproclamé de toute œuvre romanesque : « [a]vec des photographies dont chacune représente le régiment dans une attitude immobile, il reconstitue la mobilité du régiment qui passe ». Bergson, comme Barthes après lui, confond photogramme et photographie : là où la seconde se veut un objet définitif (un artefact), le premier est conscient de sa nature paradoxale : un photogramme est pensé pour être à la fois éternel et éphémère. Ontologiquement, un photogramme n'est pas une photographie. C'est pour cela que le cinématographe n'est pas une succession de photographies. À la rigueur, il n'est pas davantage une succession de photogrammes, pas plus qu'un film de Carné n'est une succession de pages de Prévert.

« Il est vrai que, si nous avions affaire aux photographies toutes seules, nous aurions beau les regarder, nous ne les verrions pas s'animer : avec de l'immobilité, même indéfiniment juxtaposée à elle-même, nous ne ferons jamais du mouvement. Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil », propose ensuite le narrateur bergsonien, qui, en dépit de son *ton* doctrinal et protocolaire, pourrait bien avoir perdu les rennes de sa fiction. Si ces pages de Bergson sont très belles, parmi les plus belles de *L'évolution*, c'est justement grâce à leur fragilité. Essentiellement, le philosophe a raison, jamais photographie ne s'est sauvée de son propre chef pour aller parcourir le monde, tel le nain de jardin du *Fabuleux destin d'Amélie Poulin*. Mais, pour l'auteur de *L'énergie spirituelle*, pour celui qui a écrit

des pages célèbres sur la folie ordinaire du rêve et du déjà-vu, est-il vraiment impossible, par exemple, que nous ne voyions jamais au grand jamais une photographie s'animer si nous la regardons éternellement ? Cette formule remarquable de l'« immobilité indéfiniment juxtaposée à elle-même » est-elle tenable ? Passe-t-elle l'épreuve de l'expérience ? Regardez une photographie, fixez-la pendant des heures. Seriez-vous prêt à défendre que vous n'ayez rien vu bouger ? Qu'il n'y a jamais eu mouvement, illusion de mouvement ? Pour le dire autrement, n'y a-t-il pas, au-delà de toute explication rationnelle, une sorte de devenir cinématographique des images photographiques ? N'y a-t-il pas toujours un temps où la photographie (comme artefact) devient photogramme (comme être au monde à la fois transitoire et éternel) ? Le lapsus technique du narrateur bergsonien, prenant le cinématographe pour une série animée de photographies (et non pas de photogrammes), trouverait ici son équivalent, ou du moins un écho. La fiction n'est pas unilatérale, elle fonce dans toutes les directions, parfois sans regarder. Crachez en l'air, prenez un photogramme pour une photographie, et cela vous retombera au visage.

Le narrateur bergsonien se défendrait sûrement en disant, avec raison, que son texte indique la claire position du mouvement. Il n'est pas dans la photographie, pas dans le photogramme, pas dans nos yeux ou dans notre imagination : il est dans l'appareil. Ceci est même très nettement détaillé : « C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité : il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique ». Pour ensuite être fortement critiqué : « Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, *le mouvement en général* pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil, et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance » (Bergson souligne). Le narrateur bergsonien est ici très futé, plus encore qu'il n'y paraît : à la lettre, si le cinématographe pouvait comprendre, analyser et restituer le mouvement particulier – les divers devenirs qui forment le devenir, les *devenirs du devenir*, pour paraphraser ce bergsonien récalcitrant qu'est Deleuze –, la philosophie n'aurait plus droit de cité, elle serait déclassée, et *L'évolution créatrice*, dont le

grand sujet est justement le devenir, serait un livre inutile ou, au mieux, un long commentaire. C'est donc pour des raisons inhérentes à l'écriture, et à la pensée voilée de l'auteur que le narrateur bergsonien se devait de tuer dans l'œuf sa « seconde manière », d'abord présentée comme aisée et efficace.

Alors, reposons la question soulevée d'entrée de jeu par le narrateur bergsonien : comment reproduire sur un écran une scène animée ? Le récit a explicitement refusé la première manière. Il s'agit bien sûr d'un geste rhétorique puisque cette fiction (celle du découpage des figures articulées) est née de l'imagination du narrateur bergsonien. Cette fiction, « castrée » par le récit, si l'on peut dire, avait donc pour but d'en amener une seconde, celle du cinématographe comme série d'instantanés. Autre fiction, autres mœurs ? Non, puisqu'elle sera aussi critiquée et dévalorisée par le narrateur qui lui a donné la vie (Bergson fait donc naître le cinéma pour mieux lui enlever la vie l'instant d'après). Après avoir expliqué, non sans erreurs – volontaires ou non, qui peut le dire ? –, le fonctionnement technique de l'appareil, ce dernier est aussitôt discrédité pour des raisons philosophiques propres à Bergson. Il ne faudrait pas oublier que, à l'époque, la caméra était l'appareil qui prenait en charge ces *deux opérations* opposées mais complémentaires que sont l'enregistrement et la projection. Or, sans même souligner davantage les subtilités techniques de ce clivage, une question s'impose : de quel côté se place le récit du narrateur bergsonien, lorsqu'il propose ses deux fictions de l'image ? Est-il du côté de l'enregistrement ou du côté de la projection ? Le récit mentionne qu'il s'intéresse à la projection, au spectacle (« Supposons que l'on veuille reproduire sur un écran »... tel un « Il était une fois »), mais, à bien lire, il n'est à peu près question que d'enregistrement : « extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel », etc. Le récit tue dans l'œuf ses propres capacités créatrices : il concentre le tir de sa fiction sur la seule cible de l'enregistrement, alors que la projection – non seulement en tant que *restitution* mais aussi en tant que *création* – est un moment autant, sinon plus, important. En définitive, le narrateur bergsonien n'est pas fiable : non seulement il accentue les malentendus en proposant un vocabulaire provisoire, voire délibérément fautif (la querelle des photographies et des photogrammes), mais encore va-t-il jusqu'à avorter sa fiction « deuxième manière » de peur de trop en dire, ce qui mettrait en danger la spécificité de son écriture. La fiction avortée de l'appareil cinématographique, focalisant

sur le seul enregistrement des images, ne parcourant que la moitié du chemin, laisse alors la piste complètement libre aux exploits sportifs de la philosophie du devenir véritable, comme le voulait bien entendu Bergson. Ranger l'appareil cinématographique dans le placard de l'impersonnel, au profit d'une écriture qui, elle, saurait rendre les subtilités des différentes espèces de devenir est une entreprise aussi brillante que malhonnête de la part du narrateur bergsonien. Pour utiliser un terme que nous reprendrons dans un instant, ce qui manque au narrateur bergsonien, c'est la *diplomatie*. Il n'a pas su dialoguer comme il se doit avec les êtres de la technique, en prenant les photogrammes pour des photographies, en faisant comme si le cinématographe n'était bon qu'à enregistrer, en lui enlevant le plaisir, pourtant si louable, de produire et de donner. S'il y a un devenir intérieur à toute chose (Achille fait des bonds d'Achille, la tortue des pas de tortue), cela doit aussi être vrai des techniques. Le devenir photographique n'est pas le devenir du cinéma, pas plus, pourrait-on exagérer, que l'écriture d'un livre de cuisine est de même nature que la poésie de Mallarmé. La seule façon qu'a trouvée le narrateur bergsonien pour parler du devenir, c'est en se donnant le mal de fabuler sur le cinématographe pour le mettre hors jeu, geste dont on découvre à peine la portée symbolique.

Une rêverie « diplomatique »

Servons-nous de tout. Replaçons toute chose dans son devenir. Soyons réellement bergsoniens. Soyons-le au carré, plus hardis que le maître. Utilisons la fiction, utilisons l'image. Utilisons-les, comme dit Latour, notre autre maître, pour faire *un acte de diplomatie*. Cherchons les conditions de l'apparaître propres à chaque devenir. Soyons à la recherche de l'universelle variation. Soyons objectifs. Nous commençons à peine à ouvrir les yeux, à voir que la réalité telle qu'elle est, c'est déjà un montage – une *fiction objective*. Nous commençons à peine à voir que les images, comme les fictions, prennent toujours position.

Il y a donc, coup sur coup, une fiction, une découverte et une pensée de l'image. Chaque image serait comme suivie d'une potentielle apparition, une révélation qui n'attend que le « tilt » (pour parler comme Barthes dans *La chambre claire*) pour s'actualiser, c'est-

à-dire pour se développer. Contrairement à l'œil humain, l'œil des images n'est pas voué à cette relative immobilité dont nous parlions plus haut. L'œil humain, au mieux, bouge dans son orbite pour regarder et analyser les choses du monde, alors que l'œil des images est à la fois partout et nulle part, il est aussi bien le tout de la matière que cet invisible qu'il y a entre chaque chose. C'est l'enjeu philosophique de l'image, à savoir qu'une image n'est jamais donnée une fois pour toutes, qu'elle se comprend toujours comme une invitation ou un appel. Un appel à quoi ? D'abord et avant tout, peut-être, un appel à se déshumaniser.

Revenons un peu à Vertov, à la perpétuelle interaction de l'univers : reprenons cette *universelle diplomatie des images*. L'œil de la caméra, le « ciné-œil », n'est évidemment pas assimilable à un œil humain. Le ciné-œil, c'est l'inverse d'un sujet souverain, l'inverse d'une subjectivité, au sens original que prête Bergson à ce mot. La perpétuelle interaction de ce cinéma, c'est aussi ce que vit le narrateur, à Combray, lorsque l'eau s'évaporant sur une façade sourit au soleil, et que celui-ci lui répond, lorsqu'il y a correspondance entre deux points de l'univers. On ne peut alors qu'être en contradiction avec cette idée, habituellement attribuée à de Vinci, selon laquelle l'œil serait un « système optique ». L'œil c'est un *solipsisme*, dans la logique de Vertov, Proust et Bergson. L'œil humain ne devient système que lorsqu'il se déshumanise, lorsqu'il devient « universel », lorsqu'il fait acte de diplomatie. S'inspirant donc du « ciné-œil » vertovien, de l'objectivité bergsonienne et du *de natura rerum* proustien, il ne nous paraît pas inutile de récuser quelques analogies trop souvent promenées, le dimanche, sur les boulevards hautement fréquentés. Toutes ces analogies concernent la question du « voir » : l'analogie entre voir et peindre, l'analogie entre voir et photographier, l'analogie entre voir et filmer, etc. Voir ce n'est ni peindre, ni photographier, ni filmer. Voir, de façon non humaine, c'est-à-dire de manière universelle, c'est faire de la diplomatie : suivre les associations, assurer la subsistance du dialogue. Du coup, l'image serait à la fois *ce qui explique* et *ce qu'il faut expliquer*. L'universelle variation, qui peut bien se passer de l'homme, c'est justement ce qu'il nous faut reprendre, humainement. L'image serait l'exact point entre l'objectivité et la subjectivité, la continuité et la discontinuité. Avec l'image, nous rêvons donc d'une diplomatie où l'humain et le non-humain dialogueraient, où il n'y aurait plus de frontière entre universel et singulier, mobile et immobile, où entre pensée et fiction, technique et fantastique, tout ne serait qu'échange et transfert.

*

L'œil de l'image, c'est celui de la perception totale. L'œil de l'universelle variation. Dans cet univers, les images sont bergsoniennes : elles varient les unes par rapport aux autres, elles deviennent elles-mêmes des formes ou des motifs de perceptions. Le système total des images, comme le montre bien le court passage du héros-narrateur se promenant à Combray après la pluie, enchaîne une série d'actions continues par le biais de la discontinuité. En d'autres mots, la continuité d'action est à trouver à même la discontinuité fondamentale de la perpétuelle variation des images, de leur oscillation, de leurs rencontres toujours subites et singulières. Or, l'essentiel est de voir en quoi une diplomatie est possible, au-delà des hiatus et des achoppements. À la diplomatie, comme au montage, tout est permis. Un tel montage ne s'occupe plus seulement du rapport entre les différentes images, mais aussi des rapports d'images au sein d'une même image qui habiterait autant le visible que l'invisible, dans la coexistence la plus parfaite.

Prenons un exemple. Fidèle à la méthode mise en avant lors de nos intermissions, édifions une fiction pour nous aider à penser. Mieux. Choisissons-en deux. Deux fictions de l'image. Deux récits qui, loin de simplement vanter un produit sans en avoir vérifié la qualité ou le prix, racontent les complications que l'on est à même de rencontrer dans le monde des images. *Qu'est-ce qu'une image ? Qu'est-ce qu'un motif ? Qu'est-ce qu'une figure ?* Oui, certes, ce sont bien là des questions que les fictions devront développer, explicitement ou non. Trouvons deux fictions qui nous ouvrent les yeux et nous permettent de *penser en images*, d'avoir *une idée propre à l'image*. Relevons deux points à la fois quelconques et précis de l'univers des fictions pensantes, et faisons-les dialoguer. Poser la question des images revient à questionner la vie, ce que ne cesse de faire Proust, de qui, ne l'oublions pas, les intermissions ont pour but de reposer le lecteur.

Ce ne sera donc pas avec la fiction proustienne que nous nous installerons au cœur du paradoxe, mais d'abord avec une nouvelle d'Henry James, tout juste contemporaine de la naissance du cinéma, ce qui est ou n'est peut-être pas un hasard. Il s'agit du *Motif dans le*

*tapis*³³⁸, texte publié en 1896 et qui a su questionner bon nombre de littéraires tels Iser, Todorov ou Sollers. Ensuite, ou plutôt dans le même temps, nous proposons au lecteur un rapprochement avec un film qui au premier coup d'œil n'a peut-être rien à voir avec la fiction jamesienne, mais en vérité on ne saurait dire de plus grande sottise : *Passion*, film réalisé par Godard en 1982. Pour ne pas calquer avec trop d'assiduité le dualisme que nous tenterons de perpétuer avec deux autres fictions dans la prochaine section de cette intermission, nous aborderons ici d'un seul et même regard la nouvelle de James et le film de Godard, dans ce que l'on pourrait appeler une diplomatie « sauvage », qui aurait probablement besoin des services du bon docteur Truffaut pour apprendre à discourir convenablement. Enfin, ce ne sont pas les mots qui nous effraient, et le lecteur a déjà remarqué notre penchant pour les expérimentations et notre petite faiblesse pour les méthodes jugées a priori impossibles. Bref, soyons naïfs pour quelques instants. Produisons de l'innocence, c'est-à-dire de la vérité. La vérité, ici, c'est d'abord une question, posée par l'une et l'autre de nos fictions – nos deux « manières », dirait peut-être le non fiable narrateur bergsonien. On peut la formuler en l'habillant de différentes robes textuelles. Pourquoi donc ne pas retenir cette formulation-ci : *qu'est-ce qu'une image sérielle ?* Pour ensuite la développer comme ceci : *quelle serait la diplomatie propre à la production d'imagesérielles ?* Nous nous sommes déjà beaucoup avancé. Faisons quelques pas en arrière, avant d'effectuer le grand saut.

Et le film et la nouvelle mettent en scène un mystère, *une question posée par l'image* : par une image qui en vient à se multiplier jusqu'à constituer une inquiétante série. L'image, par son universelle variation, en vient à nous faire *préférer la multiplicité, la multitude*. On assiste également à la création d'un regard, à la naissance d'une analogie. Disons quelques mots, mais pas trop, de la nouvelle. Dès les premières pages, le lecteur est invité à entrer dans un univers particulier : celui d'un certain « champ littéraire », s'incarnant dans les jeux de coulisses, les non-dits, les mots couverts et autres « chinoiserias » de ce genre. Une question se tisse aussi, subtilement. La question qui a trait

³³⁸ Les quelques formules que nous ferons ressortir de ce texte sont le fait de la traduction française de Jean Pavans (aussi traducteur du *Scénario Proust*, de Pinter), dans la récente édition bilingue présentée et commentée par Julie Wolkenstein : Henry James, *Le motif dans le tapis*, suivi de *La bête dans la jungle*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004, p. 33-119.

au rôle du critique, et pas seulement du critique littéraire. James semble présenter le critique, en l'occurrence le narrateur de la nouvelle, comme l'homme des images, en ce sens que les images constituent son problème majeur. C'est ce que découvrent dans le même temps le lecteur et le narrateur de ce récit, construit comme une enquête policière à la Chandler. On y reviendra tout de suite. Mais avant, Godard.

Précédé en cela par *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* ouvre la période que l'on nomme parfois la « deuxième vague » du cinéaste. Au cours des années 1980, Godard effectue en effet une sorte de retour, du moins en apparence, à un cinéma « commercial » (on ne saurait trop insister sur l'importance de ces guillemets), où se suivront quelques films marquants tels *Prénom Carmen* et *Je vous salue, Marie*. *Passion*, donc, traite la question des images sérielles sur plusieurs fronts à la fois, Godard n'ayant pas peur de multiplier les « offensives contre le monde visible », pour reprendre l'expression de Vertov. Le procédé le plus évident, au sein de la fiction, est celui des tableaux vivants : un cinéaste polonais, Jerzy, se retrouve dans une région française pour tourner un grand film sur l'histoire de l'humanité, composé uniquement, du moins semble-t-il, de tableaux vivants, du Tintoret à Goya, en passant par Delacroix, Rubens et Rembrandt. Le spectateur est ainsi positionné devant une imagéité particulière, la série des tableaux vivants. Cette série prend forme dans un lieu précis, le studio de cinéma. À cette série, s'en ajoutent au moins deux, d'abord celle de l'usine, d'où proviennent plusieurs des jeunes filles qui « poseront » dans les tableaux vivants du film de Jerzy, puis l'hôtel, où réside l'équipe de tournage. Du coup, la fiction accueille de nouveaux personnages à la limite de la figure allégorique, ce qui n'est pas sans répondre au traitement pictural des relations sociales tel que le conçoit Godard dans cette œuvre qui fait système : Michel Piccoli (Michel, dans le film) jouant le patron de l'usine, Hanna Schygulla (Hanna), sa femme, également propriétaire de l'hôtel, et Isabelle Hupert (Isabelle, comme on l'aura deviné) employée de Michel qui, se faisant renvoyer, songe au suicide. À cela s'ajoutent les liens amoureux que ces deux femmes entretiennent avec Jerzy, qui pourtant n'a rien d'un séducteur, à l'image de Godard... peut-être.

Non moins que Godard, James pratique un curieux procédé de composition. En fait, sans trop exagérer (ou en exagérant juste assez, diront certains), on en viendrait presque à dire que les deux auteurs, dans leur médium respectif et avec une mythologie ou une politique qui leur est propre, travaillent les mêmes problèmes, à l'instar, comme on a pu le

voir, de Vertov et de Bergson. Du moins, il y a une forte convergence dans les critères : le film ou la nouvelle met en scène une suite d'images qui, à première vue, ne sont pas connectées, puis, alors que le récit progresse (mais pas toujours de façon linéaire), un dialogue s'établit entre ces images en apparence séparées. Une diplomatie est en train de prendre forme, et c'est elle qui sera le véritable enjeu de la fiction, la figure de la rêverie. La diplomatie, c'est aussi ce par quoi James et Godard, des suites d'images plus ou moins éloignées, arrivent à *construire des séries*. Il y a chez eux, et on essaiera d'en rendre compte, même sommairement, un jeu sur le raccord, voire sur le faux raccord, ce qui nous permet de retrouver une problématique précédemment évoquée par rapport au monde des images : celle de la continuité retrouvée à même la discontinuité. Comment la suite d'images, parfois disparates ou déconnectées, devient-elle une série ? Comment passer des fragments à la structure ? Une fois la suite des images définie, une fois la structure en place, cette suite et cette structure s'installent au sein d'une catégorie de la pensée. Pour Godard et pour James, c'est ainsi que la fiction *pense en images*.

Le narrateur du *Motif* est embauché pour écrire un article sur l'écrivain Vereke. Toute la nouvelle se situera donc dans la diégèse de l'interprétation, de la pénétration et du dévoilement. Aussi, James établit très nettement la série qui va de l'*interprétation* à la *vue*. L'interprète est celui qui a des visions, des visions vraies : des visions qui se réalisent, des visions-fictions. La nouvelle se comprend du coup comme un récit d'apprentissage. On verra *renaître* le narrateur anonyme, critique pour un journal ou une revue, en ce qu'il apprend enfin la nature du métier qu'il a pourtant choisi il y a plusieurs années, et duquel il croyait tout connaître. Le narrateur, une fois son article publié, se vante d'avoir produit une « subtile petite étude », jusqu'à ce qu'un dîner le mette en contact direct avec Vereke qui, à la lettre, va lui ouvrir les yeux. L'intérêt de ce dîner est entre autres le franc-parler du romancier : Vereke ne sait pas que le narrateur est l'auteur de ce récent article portant sur son œuvre. Devant tous les convives, le narrateur inclus, il pourra donc discourir librement sur les misères de la critique contemporaine. James – qui peut le blâmer ? – s'en donne à cœur joie. *Le critique ne voit rien, tout simplement rien*. Il n'entend rien non plus, ce qui explique la leçon que lui donnera prochainement Vereke, lorsqu'il découvrira que le pauvre narrateur est aussi l'auteur de l'article qui n'est en rien subtil, sinon par son intérêt.

Godard ne fait pas dans le cinéma tonal. Le récit, les personnages, les thèmes, la mise en scène, tout chez lui est atonal (comme on dit en musique), discontinu, disparate. C'est du moins le cas pour le spectateur du film ; le réalisateur, pour sa part, suspecte d'emblée l'existence d'une structure, d'un genre ou d'une idée qui relie tous ces points apparemment incommensurables et éloignés de son univers. Dans *Passion*, on trouve quelques fils rouges de ce genre. D'abord la lumière. Jerzy, le cinéaste, est obsédé par la lumière. C'est par elle et par elle seule que l'unité des différents tableaux vivants pourra être reconstituée. Par exemple, lorsqu'il est question de Rembrandt, on entend que « ce n'est pas une ronde de nuit, mais une ronde de jour ». Godard, comme Jerzy, est un chercheur de lumière. C'est aussi la lumière, en tant que problématique et « défi » pour la pensée, qui relie les différents tableaux entre eux et, du même coup, les différents moments de l'histoire de l'humanité qui y sont représentés. La lumière vient organiser les différents personnages à l'intérieur du tableau vivant, puis les différents tableaux entre eux. Elle n'est donc pas ce qui représente, mais *ce qui lie* à travers le lointain. Cette pensée de la lumière permet de comprendre comment, pour le cinéaste, le tableau est un espace de diplomatie. Les tableaux vivants, dans *Passion*, sont l'espace multiple par excellence, le lieu même de la multiplicité. En ce sens, le tableau godardien est l'égal de la table de montage, si chère au cinéaste. C'est un espace privilégié, à la fois organique et conceptuel. Dans *Passion*, Godard, par le biais de la fiction de Jerzy, filme avec une virtuosité indéniable le tableau en tant qu'espace interactif des images les plus diverses. Filmer un tableau vivant revient à filmer le studio de cinéma dans lequel se constitue le tableau et évoluent ses divers protagonistes, ce qui multiplie les analogies et les réseaux propres aux images. Godard filme le tournage d'un film, la fiction d'une équipe de techniciens, de comédiens et d'artistes qui exécutent plusieurs séries divergentes de gestes, mais qui ont toutes en commun de représenter soit le travail, soit l'amour. Ce sont là les célèbres équations du cinéaste : « amour = travail = cinéma = vie », alors que chaque « égal » représente à la fois la différence la plus insurmontable et l'analogie la plus profonde. Pour Godard, l'image pense en produisant des suites. Le dispositif de *Passion* est là pour filmer ces suites. Ici, Godard tente donc ce saut périlleux qui consiste à filmer l'invisible, à faire la métaphysique de ce qui n'a pas d'existence propre. Le cinéaste met ainsi l'accent sur le mouvement propre aux images et sur l'exploration de leur capacité d'invention.



Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

Avant de filmer quelque chose, Godard filme d'abord un type particulier de lumière. La beauté des corps est corrélative à la beauté de la lumière

Dans *Passion* et dans le *Motif*, la peinture et la critique littéraire jouent respectivement le rôle de « genre » ou, plutôt, la peinture et la critique sont filmées et représentées comme deux genres de diplomaties, comme deux utilisations originales des images. Dans le même ordre de pensées, on pourrait dire que là où Godard prend le cinéma comme genre, James fait de même pour la littérature. Le genre, c'est ce qui permet aux différentes images de se réfléchir, un prisme qui réfracte la lumière, modifie les spectres et s'amuse avec les couleurs. Le cinéma et la littérature sont deux genres de l'image, deux modes de véridiction propres à l'image. Ce sont deux *manières* de l'image. Le genre est aussi le lieu où apparaissent et se matérialisent les idées. Dans *Passion*, s'opère une

« cinématographisation » (lecteur, pardonne ce mot un peu barbare) des gestes, des habitudes, voire des mouvements et des affects. La construction de tableaux vivants – c’est-à-dire l’utilisation originale des séries et des suites d’images – en plein studio de cinéma revient à raconter l’histoire de l’humanité *en tant qu’immémorial* cinématisme. Chez James, c’est l’interprétation qui devient le prisme dans lequel se reflètent toutes sortes de relations, professionnelles, amoureuses, amicales, sexuelles, etc. Il y a un secret dans l’art d’interpréter, comme il y a un secret dans l’histoire de l’humanité, une énigme originelle entre l’Homme et la Femme. À la rigueur, le genre – qu’il s’agisse du métacinéma de *Passion* ou de la pseudo-enquête policière du *Motif* – n’explique en rien les images du livre ou du film. On ne dirait que bien peu de choses en rangeant *Passion* dans le tiroir des films sur le cinéma, et le *Motif* dans celui des écrits sur la littérature. Cela revient à souligner que, d’une part comme de l’autre, le cinéma et la littérature ne sont pas traités comme des transcendances. Tout ramener au cinéma, pour Godard, ne saurait être un geste explicatif. Pas plus que chez James l’interprétation littéraire n’est un « modèle » pour l’exploration des obscurités de la conscience et du désir. Le cinéma pour Godard, comme la littérature pour James, est une sorte d’« enveloppe » : une frontière mobile qui vient symboliser un lieu d’échange. Par exemple dans *Passion*, le studio de cinéma est une limite pour des images qui, au premier abord, ne lui appartiennent pas en droit : images de la peinture, images de l’amour, images de la pureté, etc. Néanmoins, le studio de cinéma est en mesure d’incarner la limite où peut se faire la diplomatie, où peuvent dialoguer ces différentes images. Le cinéma devient alors la figure mathématique qui permet d’établir les équations et les formules les plus audacieuses, de même que pour James la littérature est le cheval de Troie qui permet d’accéder à l’inconscient de l’humanité.



Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

L’hôtel, l’usine et le studio.

Dans l'image, tous les éléments, même ceux qui en apparence seraient « les plus simples », sont déjà des complexités, d'où l'activité nécessairement multiforme de l'analyste, de l'interprète des images. Dès son titre, c'est ce que nous dit, ou du moins nous suggère, la nouvelle de James : le motif dans le tapis, aussi élémentaire soit-il, est déjà une complexité. Il y a dès lors une *imbrication* propre au motif, et ce, pour tout tapis. Pour reprendre un vocabulaire que nous avons utilisé un peu plus haut, le motif dans le tapis, c'est l'universelle variation des choses de Vertov, le devenir perpétuel et singulier de Bergson, le spectateur de la nature combraysienne pour le narrateur proustien. Le *Motif* est donc un texte sur l'interaction et le devenir, sur la mosaïque de points de vue mobiles par laquelle se comprend l'objectivité des images. Le troisième chapitre de la nouvelle s'ouvre sur les « confessions », alambiquées, voire codées, de l'écrivain Vereke devant son critique, le narrateur du récit, qui devient du même coup enquêteur et analyste. Vereke parle sans vergogne des critiques, qu'il ne lit pourtant plus depuis une dizaine d'années. Or, ce qui frappe l'écrivain, c'est que même les plus doués, les plus intelligents, n'ont jamais pu mettre le doigt ou cerner du regard ce que James nomme, avec une évidente pointe d'ironie, sa « petite intention » (le texte original dit « *they missed my little point* ») : « je veux dire qu'ils manquent mon intention avec toujours autant d'exactitude » (*with inimitable assurance*). Puis vient cette surprenante assertion : « C'est vraiment avec des jeunes gens prometteurs comme vous [...] que je sens à quel point je suis un raté ! » (p. 51). L'explication de James-Vereke est intéressante : l'écrivain serait « un raté » (dans le texte original, Vereke dit « *What I failure I am* »), non pas parce que les critiques auraient été en mesure de le mettre à nu, d'exposer la structure intime de son œuvre, ou encore d'épingler les défauts de sa plume ou le côté réactionnaire de son idéologie romanesque. Non, Vereke dit être un raté pour la raison inverse : parce que les critiques, à commencer par le narrateur de la nouvelle, n'ont absolument rien vu, *ni le motif ni même le tapis*. À la rigueur, ils ne suspectent pas l'existence d'une surface sur laquelle ils pourraient marcher, et encore moins courir. Cette confession de Vereke déstabilise le critique, s'étant toujours considéré comme un « ardent chercheur de vérité ». Il se voyait déjà monter en grades dans le milieu de l'interprétation littéraire, mais sa formation n'était même pas commencée. Puis, Vereke y va d'un autre grand coup : « Par ma petite intention, j'entends... comment vais-je appeler cela ?... cette chose particulière pour laquelle j'ai essentiellement écrit mes livres. Chaque

écrivain n'a-t-il pas une chose particulière de ce genre, la chose qui le pousse le plus à s'appliquer, la chose sans quoi, s'il n'y avait pas l'effort de la réussir, il n'écrit même pas, *le centre même de sa passion*, la part de son entreprise dans laquelle, à ses propres yeux, brûle le plus intensément la flamme de l'art ? » (*id.* ; c'est nous qui soulignons cette curieuse formule, que l'on tentera sans douter de réutiliser d'ici peu). James, encore une fois non sans un humour davantage britannique qu'américain, s'amuse à multiplier les définitions de la « chose », comme si s'était ouverte la boîte de Pandore de l'interprétation des images littéraires (un motif est d'abord et avant tout une image, n'est-ce pas ?), dont celle-ci, que l'on utilisera pour faire un contrechamp sur Godard : « il s'étend, ce petit truc à moi, de livre en livre » (p. 53). On se demande alors qui, entre l'auteur et l'idée, court après l'autre.

Deux formules nous permettent donc de nous retourner vers *Passion*, dans l'espoir d'une explication ou d'une analogie : d'une part, *le centre* de la passion et, d'autre part, ce qui *se promène* de livre en livre et qu'il faut attraper. Commençons par la première. Dans *Passion*, dans le studio où se tourne le film dans le film, plusieurs paroles sont prononcées sans que l'on puisse identifier leur provenance. D'autres sont accompagnées d'un indice permettant de spéculer sur l'identité de leur propriétaire. C'est le cas de cette voix, que d'autres personnages, par leurs propres remarques, nous apprennent être celle de « Raoul », c'est-à-dire, pour qui s'y intéresse le moins, celle de Raoul Coutard, le chef-opérateur responsable de la direction de la photographie, complice godardien de longue date en dépit des colères et des querelles. Or, ce que dit Raoul devrait retenir notre attention, en particulier lorsqu'il questionne l'existence des « lois » cinématographiques. Ces paroles sont prononcées alors que l'équipe filme, sur la musique de Mozart, un tableau vivant du *Tres de mayo* de Goya. D'abord une certaine « Sophie », une technicienne travaillant sur le film, du moins on peut l'imaginer, prononce cette formule toute godardienne, c'est-à-dire joliment irrévérencieuse : « Il y a des lois à observer si vous observez ». Une voix d'homme, non identifiée, rétorque : « Il n'y a pas de lois dans le cinéma, ma Sophie. C'est pour cela que les gens l'aiment encore ». Et Sophie de répondre : « C'est pas vrai, il y a des lois : il faut une histoire, la suivre ». La même voix masculine, piquée, interroge Raoul : « Est-ce qu'il y a des lois dans le cinéma, Monsieur ? », ce à quoi il répond par la négative. Au cours de ce bref dialogue à saveur métafictionnelle, la

focalisation change, et est alors représentée la préparation d'un autre tableau vivant, avec les figurants en costumes finissant de se faire coiffer par un technicien, deux caméras qui observent la scène, et un téléviseur qui rend leurs images. Que doit-on en conclure, puisqu'il est ici évident que Godard *pense* grâce aux images (voire aux images d'images). Y a-t-il vraiment des lois cinématographiques ? Une histoire est-elle réellement nécessaire ? Si oui, est-ce impératif de la suivre ? La séquence où sont prononcées ces interrogations semble donner deux réponses, que l'on peut à juste titre questionner afin de déterminer à quel point elles sont, ou non, contradictoires. Rapidement, on pourrait dire que la suite d'images que forment les deux tableaux représentés – plus précisément : la représentation et la composition cinématographiques *en acte* de ces deux tableaux vivants – vient mettre l'accent sur certaines lois, sinon sur certaines règles : sur les façons par lesquelles il est possible de contourner ces règles, ou tout simplement de les enfreindre. Pour le dire autrement, là où dans les tableaux vivants l'insistance est mise sur la minutie et sur l'exécution des différentes lois essentielles à l'existence même des tableaux (positions des figurants, effets de profondeur ou de relief, arrangement des décors, etc.), la mise en scène au second degré (celle du film cinématographiant le tournage d'un film où sont joués des tableaux vivants) vient chambouler la rigidité du procédé en montrant bien qu'une loi n'est une loi que si, et seulement si, on est en mesure de la contourner. Nous entendons des dialogues, mais personne ne prononce ces paroles. On nous parle d'histoire dans un film qui justement, si on le compare à la production cinématographique « ordinaire », même en incluant les films d'auteur, ne raconte pas d'histoire mais, à l'instar de James, développe des complexités. Le genre du tableau vivant est ici la limite où se rencontrent un monde de règles et un monde dostoïevskien où tout semble permis. Là, pour Godard, est *le centre de passion* : dans l'invisible de cette diplomatie, dans cette rencontre évanescence, mais pourtant réelle. Là est aussi le motif du film, au sens de James et de Vereke. De tableau vivant en tableau vivant, *Passion* déplace le centre, mais conserve la même « petite intention » : filmer la peinture en train de se faire permet de réécrire les Tables de la Loi cinématographique.



Passion (Jean-Luc Godard, 1982) et *Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968)

Filmer la peinture, filmer la musique.

La limite est une contrainte : il faut filmer des tableaux vivants et, du coup, développer leurs complexités. La suite d'images des tableaux vivants finit par en constituer une nouvelle, permettant ainsi au motif de s'*étendre*, selon la seconde formule jamesienne. Les règles intrinsèques à chacun des tableaux vivants filmés dans *Passion* représentent une série précise de règles que le cinéma devra reprendre pour mieux les contourner, afin d'en proposer une suite d'images différentes, décalées (les fusils de Goya devenant des caméras, par exemple). C'est aussi dire que les tableaux vivants ne sont pas représentés pour eux-mêmes : ils incarnent une certaine limite de l'activité picturale, une réflexivité propre à l'image. De cette limite, doivent naître des possibilités cinématographiques. Par son travail sur l'image, Godard orchestre des *séries d'inventions*. Or, dans *Passion*, on assiste aussi à un dialogue entre plusieurs genres, déplaçant à chaque fois le centre, étendant sans cesse le « petit truc ». Chaque genre serait alors une *tendance* : la direction des images ou d'une série d'images. Par exemple, l'usine donne une certaine tendance aux gestes des jeunes femmes exploitées, celles-là mêmes que Jerzy utilisera pour ses tableaux, et avec qui les techniciens ont des aventures à l'hôtel (comme on pouvait déjà le voir dans le registre diamétralement opposé de *La nuit américaine*). Chaque nouvelle tendance reprend les

précédentes, justement pour mettre en relief les différences et les limites. Et Godard ne se lasse pas de poser la même question, que l'on pourrait formuler ainsi, encore avec l'aide de James : *où trouver le centre de la passion ?* Dans les gestes de l'amour physique ? Dans les gestes du travail ? Dans les gestes religieux ? Dans la reprise des gestes de la peinture ? Prenons pour bref exemple la « passion » plus ou moins avortée entre le cinéaste Jerzy et Hanna, la femme du patron de l'usine. Ils s'aiment sans doute, mais il est encore plus certain qu'ils ne se le sont pas dit. Jerzy veut la faire jouer dans son film. Il a tourné un essai, pour voir si l'image d'Hanna s'altère ou ne s'altère pas en passant d'un mode (la réalité) à un autre mode (l'image cinématographique), d'une série ontologique à une autre série. Hanna et Jerzy sont dans la chambre du cinéaste, chez lui donc, mais aussi chez la femme, puisque c'est elle la propriétaire de l'hôtel. Par contre, ils sont tous deux en exil – position dans laquelle s'est toujours senti Godard, à tort ou à raison –, elle étant Allemande et lui Polonais. Bref, des rapports sont déjà là. Une diplomatie commence. Ils sont dans la chambre pour visionner l'essai filmique, les « rushes », probablement tourné dans le même lieu. Jerzy figure aussi dans cet essai. Ses vêtements, comme ceux d'Hanna, sont à quelques différences près identiques, d'une image à une autre, de la télévision où est joué l'essai filmique à la chambre d'hôtel où se trouve la télévision. Ce qui se joue, aussi bien dans l'essai que dans la chambre, c'est l'histoire d'un rapprochement, la tentative d'une diplomatie amoureuse, par-delà les limites. Il y a bien là deux séries d'images, d'un côté celle de l'essai, de l'autre celle de la chambre. Les différences entre les deux, on vient de le dire, sont minimales. Pourtant c'est bien dans cette chasse d'images, avec ce jeu du chat et de la souris, que Godard explore l'universelle interaction, est à la recherche du centre de la passion, traque le devenir là où il est le moins impersonnel, à la fois dans les corps de l'humain et de l'image.



Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

Où est le centre de la fiction ?

Fictions

Notre enquête sur les diverses positions des images nous transporte dans une sorte de roman policier. De plus en plus, malgré nous peut-être, nous commençons à nous intéresser au secret. Non pas à un quelconque potin ou à une devinette particulièrement bien tournée, mais à la notion même de secret. Y aurait-il un secret de l'image, propre à l'image, que seule l'image peut résoudre ? Peut-être. L'image, comme nous avons tenté de le montrer avec le précédent chapitre, c'est un mode d'être particulier, un mode de vérité. L'image, c'est la possibilité d'un langage diplomatique original, d'un nouvel entrelacement des choses et des êtres, bref une passion. S'intéresser avec force à l'image revient à voir le monde pour la première fois.

Certains diront sans doute que nous exagérons, et sur plusieurs points il faudra leur donner gain de cause, mais nous ne sommes évidemment pas les seuls à défendre l'importance de l'image pour l'amour et pour la pensée. Dans la *Recherche*, par exemple, l'image est ce qui déplace le centre de la passion, d'Orianne au long nez fin, pareille à Geneviève de Brabant dans l'église de Combray, à l'individuation d'Albertine qui, de rencontre en rencontre, se donne à voir comme le motif dans le tapis de la petite bande des jeunes filles en fleurs, en passant par Gilberte qui tendra le fil pour relier le côté de chez Swann au côté de Guermantes. En effet, qui peut venir questionner l'importance de l'image, de ses modifications, de ses transactions, dans le roman de Proust ? Comment ne pas voir que le romancier pense en image, que le texte est cet objet même qui rend possibles la circulation et l'économie des images. L'image n'est pas tant le miroir d'une réalité préexistante (ce paradigme, pour parler comme le Trissotin de Molière, « sent son

vieux temps »), qu'une *production*³³⁹. Elle n'est pas un don de Dieu, mais le fait de l'homme épris de fictions et d'inventions. Cela revient aussi à considérer cette idée souvent défendue par un penseur du cinéma tel Jacques Aumont : *l'image ne renvoie pas directement, et surtout pas uniquement, à ce dont elle est l'image*. Voir ou produire du visible, ce n'est pas une fin en soi, mais le commencement d'une aventure.

Godard, sur qui nous revenons le temps de quelques lignes, est probablement l'un des cinéastes de la modernité qui défend le plus cette idée. Le montrent entre autres ses films des années 1980, ceux que nous avons identifiés plus tôt, qui sont presque tous suivis par un autre film, généralement un essai, qui vient les commenter. On pense entre autres à *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film « Sauve qui peut (la vie) »*, *Petites notes à propos du film « Je vous salue, Marie »* et, bien sûr, *Scénario du film « Passion »*. Ce moyen-métrage, postérieur à *Passion*, n'en est évidemment pas le « scénario », du moins pas au sens conventionnel ou industriel du terme. Godard développe d'ailleurs cette idée dans son essai, fascinante réflexion sur le cinéma et sur la vie, où le cinéaste – tel l'Orson Welles de *F for Fake* (1973) – est dans sa salle de montage et commence un dialogue avec le spectateur. Le « scénario » s'ouvre avec l'image d'une jeune femme nue qui s'avance tranquillement pour venir prendre place dans son tableau vivant. Il s'agit là d'une image du film, donc d'une réalité préexistante, qui trouve sa place dans le « scénario ». Par un jeu de surimpression, on découvre peu à peu que cette image est en fait projetée sur un écran. Plutôt, c'est l'écran blanc et aussi Godard vu de dos qui apparaissent en surimpression pour cadrer l'image en mouvement de la jeune femme. La salle de montage du « scénario », à l'instar du studio du film, devient le centre de la passion, le laboratoire de tous les points de vue, le lieu de la diplomatie. Pour la majeure partie de l'essai, on voit le cinéaste de dos, face à son écran blanc, faisant des gestes qui rappellent ceux d'un chef d'orchestre, afin que les images du film apparaissent, se rencontrent, puis se bousculent.

³³⁹ Sur ce point, on ne peut que renvoyer aux travaux de Jacques Aumont (théoricien et historien qui pense le cinéma dans son rapport non pas à la monstration, mais dans son rapport à l'image), et en particulier à ceux-ci, dont nous nous sommes inspiré : Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011 [2001], 303 p. ; *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, 287 p.



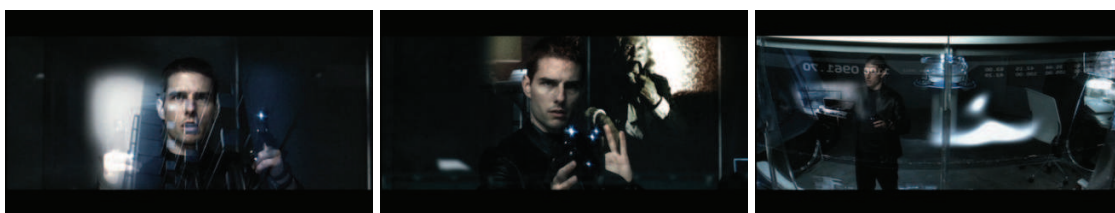
Scénario du film « Passion » (Jean-Luc Godard, 1982)



F for Fake (Orson Welles, 1973)

Ce dispositif technique de la salle de montage godardienne fait d'ailleurs penser à un appareillage que l'on trouve dans un film récent, *Minority Report* (2002), où le policier John Anderton (Tom Cruise) manipule les images des futurs contingents produites par les voyants « Pre-Cogs ». La science-fiction apporte volontiers ses codes pour déterminer les multiples possibilités herméneutiques et conceptuelles des images. Or, bien que cela paraisse d'abord curieux, Godard ne procède pas vraiment autrement. *Scénario du film « Passion »* est à la fois une enquête policière et une réflexion technique sur le rôle que jouent les images dans nos vies, et ce, depuis la nuit des temps. Médiation *technique*, puisque ce sont les machines (écrans, projecteurs, micros, caméras, tables de montage, etc.) qui rendent envisageables les expérimentations sur l'image. Pourtant, et cela a son importance, le cinéma, pour un cinéaste tel Godard, est loin d'être seulement une technique. C'est pour cela que, dès les premières images du scénario, l'image du film en soi, entre autres les jambes de la jeune fille qui marche, *dépasse* clairement le cadre que regarde le cinéaste-monteur : le cinéma, à la lettre, va *au-delà* du cadre, d'abord du cadre technique. Ce sera l'une des idées pour le moins ambitieuses de Godard que de retrouver les gestes cinématographiques qui, depuis la Bible, traversent l'histoire de l'homme. Et il y a bien sûr une raison qui vient justifier une pareille recherche. Godard peut survoler l'histoire de

l'humanité d'un regard cinématographique puisque, pour lui, il n'y a qu'une différence de degré entre la vie et le cinéma : tous deux partagent la même nature, possèdent la même passion. Une âme cinématographique parcourt les corps de l'humanité, alors que l'amour et la passion pointent au cœur même des techniques. Au sein d'une fiction, ou du « scénario » commentant cette fiction (on reviendra sur cet aspect dans quelques instants), sont ainsi produites des images pensantes, des images qui inventent. Images amoureuses, images passionnées. La médiation technique, le détour par les machines, permet de trouver une nouvelle forme d'« amour³⁴⁰ », des gestes amoureux qui vont de pair avec des actes diplomatiques. L'analogie entre le cinéma et la vie n'est pas juste une image, mais une image juste.



Minority Report (Steven Spielberg, 2002)



Scénario du film « Passion » (Jean-Luc Godard, 1982)

³⁴⁰ Nous devrions sans doute souligner au lecteur que cette analogie entre l'amour et les techniques ne date pas d'hier, et que nous nous inspirons beaucoup du fascinant ouvrage de Bruno Latour, duquel on ne peut dire que du bien, des heures et des heures durant : Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1992, 242 p. Un des projets de la pensée multiforme de Latour est en effet de rendre les sciences humaines capables de comprendre et d'aimer les machines et les différents « êtres de la technique ». Aramis, abréviation pour « agencement en rames automatisées de modules indépendants en stations », en tant que projet hybride (entre un taxi et un tramway) de transport en commun, est à la fois un objet technique et le personnage central du récit du même nom. Latour montre à son lecteur que les machines ne vivent pas dans un monde à part, qu'un monde sans technique est la plus triste des utopies. Par là même, un objet n'est jamais seulement technique. Il suffit de trouver le centre de sa passion, dirait Godard.

« Bonsoir tout le monde. Amis et ennemis, bonsoir », seront les premiers mots prononcés par Godard dans son essai filmique. Les amis, les ennemis, tous sont invités au banquet diplomatique de l'amour et de la technique. « Je n'ai pas voulu écrire. Le scénario, j'ai voulu le *voir* », dit ensuite Godard, ce qui recoupe par ailleurs la phrase que le cinéaste Jerzy répète souvent dans *Passion*, à savoir qu'il faut vivre une histoire avant de la raconter. Ici s'explique pourquoi Godard propose le « scénario » d'un film *après* sa production (voire, en termes techniques un peu plus précis, après sa post-production : une fois le film terminé, après le montage). Pour « écrire » (verbe qui, pour Godard, semble le sujet de nombreuses métamorphoses) quelque chose, il faut d'abord *avoir vu*. Non pas avoir vu la chose elle-même, ce qui serait simplement de l'ordre du mimétisme le plus banal, mais avoir fait acte véritable de vision, avoir atteint pour quelques instants l'objectivité de ce que l'on a compris plus haut être le devenir universel. C'est de la sorte que l'essai filmique de Godard n'est un « scénario » que par son titre. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est bien plus, à l'aide des médiations techniques les plus diverses et les plus ingénieuses, de retracer la généalogie visuelle d'une idée cinématographique et philosophique.

« J'aimerais bien pouvoir me taire, et avant de parler, voir ». Godard nous informe ensuite qu'il n'a pas voulu écrire le scénario, mais qu'il a d'abord cherché à le voir. Voir un scénario, d'où le côté jamesien du réalisateur d'*À bout de souffle*, c'est trouver le motif dans le tapis ou, du moins, un motif dans un tapis. Ensuite, ce motif s'étend de tapis en tapis, la vision se prolonge d'image en image. Avec son scénario « vu », Godard retrouve, à rebours, les différents moments de sa petite intention. Du coup, nous voyons maintenant le cinéaste de dos, et devant lui l'écran blanc originel, analogue à la page de l'écrivain. Voici une retranscription de ce que l'on entend, récit par Godard, alors qu'il parcourt des mains l'écran, qu'il le caresse, qu'il imprime les gestes de l'écriture sur le carré blanc sur fond blanc qui se trouve devant lui :

Tu te trouves devant l'invisible. L'énorme surface blanche. La page blanche, la fameuse page blanche de Mallarmé. Et comme un soleil trop fort, la plage... C'est tout blanc. Il n'y a aucune trace. [...] Et alors c'est vrai tu as un travail d'écrivain à faire. Tu pourrais écrire « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». [...] Mais tu ne veux pas écrire. Tu veux voir. Tu veux *re-ce-voir*. Tu es en face d'une page, d'une page blanche, d'une plage blanche. Mais il n'y a pas la mer. Alors tu inventes, tu inventes une vague. J'invente une vague. C'est qu'un murmure. Ce n'est qu'une vague. Tu n'as qu'une idée, qui n'est déjà que vague, mais qui est déjà mouvement. C'est du mouvement.

J'ai une idée vague : une jeune femme en fleur qui court. Une jeune femme, dans la fleur de l'âge. Mais tu n'as que la vague. Avec le film tu auras la tempête. Là tu n'as que la vague. Elle

va. Elle vient. Tu n'as que l'écho. [...] Le travail. C'est un travail de voir. Voir le passage de l'invisible au visible, pour pouvoir en rendre compte.

Évidemment, une retranscription ne peut en rien rendre le phrasé propre à Godard, et encore moins les inventions cinématographiques qui accompagnent cette récitation à demi improvisée, multipliant assonances, jeux de mots, changements de focalisation, etc. Par exemple, lorsque le cinéaste parle d'une « jeune fille en fleur », c'est une image de *Passion* qui apparaît. Néanmoins, ce n'est pas une des jeunes femmes que l'on voit, mais Hanna, qui entre dans sa voiture avec au bras un bouquet de tulipes.

Entre le monde du voir et le monde du travail, il n'y a pour ainsi dire pas de différence de nature, pas plus qu'il n'y en a entre le monde de l'amour et celui de la technique. Originellement, l'image est la vague, l'écho, le mouvement. L'image originelle est une image à faire, une image que l'on doit travailler. C'est ce que propose Godard, qui est ici bergsonien : il propose, à l'instar (nous allons dire à *l'image*...) du philosophe dans *La pensée et le mouvant*, de tester le « mouvement rétrograde du vrai ». Est vrai ce qui, *rétroactivement*, se pense ou se présente comme tel. Bergson donne d'ailleurs un exemple littéraire pour illustrer son propos : sans l'arrivée des romantiques français (Hugo, Musset, Chateaubriand, etc.), les classiques (Molière, Corneille, Racine, etc.) *n'auraient précisément jamais été « classiques »*. L'expansion du motif dans le tapis est comme la traduction de la durée créatrice bergsonienne, le souverain bien de l'universelle interaction vertovienne.

Lors de cette recherche du temps perdu, retrouvé par les puissances propres aux images, Godard (qui est ici éminemment proustien, quoi qu'il en dise) – et c'est à cette conclusion que nous souhaitons depuis déjà un bon moment arriver – revêt le béret et tient la plume du plus hardi des *poètes techniques*. Les appareils de sa salle de montage lui offrent, en apparence du moins, l'omnipotence et l'ubiquité. « Se servir des mots, se servir des images. L'un et l'autre sont liés, comme l'amour est lié au travail. Ça pourrait être le thème principal du film ». Par la technique, grâce aux objets et aux médiations, le cinéaste, en tant que chantre des machines, a su trouver cette coexistence si précieuse et si fragile entre voir et parler, aimer et travailler. Ces harmoniques, Godard les exploite, dans deux films (un film et son « scénario »), à partir de moyens proprement cinématographiques. Or, nous savons très bien que, à commencer par Proust, nombre de romanciers ont tenté le même édifiant projet, alliant image et technique, fiction et invention. Les pages qui restent

à cette intermission, comme nous l'avons annoncé plus haut, seront l'occasion de nous intéresser à deux fictions qui, de façon ostensiblement différente mais essentiellement analogue, reprennent cette problématique de la passion des images et de l'amour de la technique. Nous n'en dirons pas plus pour le moment, sinon que ces romans seront pour le lecteur deux manières d'expérimenter la limite entre l'amour et la folie. Ce sont deux fictions qui, croyons-nous, ont compris qu'il fallait aimer l'image, et les techniques de l'image, *à la folie*.

*

Verne

La première de ces fictions de la technique est bien connue dans le milieu des études cinématographiques, comme la seconde d'ailleurs. Elles ont toutes deux fait l'objet de plusieurs commentaires, dont nous ciblerons un peu plus loin ceux qui nous ont inspiré. La première fiction que nous étudierons, étant pourtant postérieure à la seconde (une petite inversion de la temporalité n'a jamais mordu personne, du moins c'est ce que l'on raconte), est un relativement court roman de Jules Verne, publié en 1892, *Le château des Carpathes*. La problématique que nous y retenons, et que Verne à nos yeux ne cesse de développer dans ce texte, de façon souvent originale d'ailleurs, est celle de la *réception*. Entre les lignes du récit, certaines questions sont posées, et reposées : « *Que faire avec les images, et comment les recevoir ?* », voilà comment nous pourrions sommairement les formuler. Mais commençons par le commencement, c'est-à-dire par l'ouverture du roman, qui en est pour ainsi dire la « scène primitive », la tendance qui en indique d'emblée toute la « mythologie » visuelle.

Les premières phrases mettent le lecteur en garde, ce pour quoi nous nous donnons la permission de les citer intégralement, avec le trop riche crémage que Verne, dépensant sans compter, ajoute la plupart du temps à ses idées littéraires :

Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque. Faut-il en conclure qu'elle ne soit pas vraie, étant donné son invraisemblance ? Ce serait une erreur. Nous sommes d'un temps où tout arrive – on a presque le droit de dire où tout est arrivé. Si notre récit n'est point vraisemblable aujourd'hui, il peut l'être demain, grâce aux ressources scientifiques qui sont le lot de l'avenir, et personne ne s'aviserait de le mettre au rang des légendes. D'ailleurs, il ne se crée plus de légendes au déclin de ce pratique et positif dix-neuvième siècle, ni en Bretagne, la

contrée des farouches korrigans, ni en Écosse, la terre des brownies et des gnomes, ni en Norvège, la patrie des ases, des elfes, des sylphes et des valkyries, ni même en Transylvanie, où le cadre des Carpathes se prête si naturellement à toutes les évocations psychagogiques. Cependant il convient de noter que le pays transylvain est encore très attaché aux superstitions des premiers âges³⁴¹.

Que faut-il en conclure ? Plusieurs interprétations peuvent certainement s'imposer. On en proposera une, que l'on n'espère pas trop erronée, et par suite on tentera de la suivre pour voir où elle nous mène. On remarque donc un motif, celui du rapprochement entre le fantastique et le romanesque. Sans se sentir obligé de systématiquement prendre Verne au mot, conservons notre motif, et tournons-le de tous bords et de tous côtés, pour voir si une pièce n'en tombera pas, ou si une image sera en mesure de s'y actualiser.

Ce motif, comme une tendance, semble être imprimé dans les premières lignes du récit. Ne nous trompons pas, il porte certainement plusieurs noms (un motif a toujours quelque chose d'un *faussaire*, n'est-ce pas ?), selon l'angle précis que l'on choisit pour le regarder. Ce motif, ce peut donc être celui de la *réception* des images. Du coup, on en vient à s'intéresser à la notion de crédulité, au concept de croyance. Des modes s'offrent à nous, à l'instar des protagonistes de Verne : devant les images, nous pouvons être passifs, actifs, nous pouvons flâner, inventer. Le *Château* de Verne³⁴² interroge la possibilité d'existence des « lois » de la réception des images. Cet exercice fait s'entremêler fantastique et positivisme, énigme et technique, amour et investigation. Il y a aussi le motif de l'anticipation (« si notre récit n'est point vraisemblable aujourd'hui, il peut l'être demain »), qui intéresse particulièrement les théoriciens du cinéma. En effet, certains épisodes de l'aventure du *Château* relèvent « au premier degré » d'un imaginaire cinématographique, en cela qu'ils préfigurent, avec plus ou moins de fidélité, diront les différents lecteurs, l'appareil et la mécanique cinématographique. Que l'on soit d'accord ou non avec ces idées, force est pourtant d'admettre que ces épisodes du *Château* sont imprégnés d'un mystère dont la couleur serait cinématographique. Derrière le mystère des anticipations techniques verniennes, touchant à la fois au son et à l'image (donc, des anticipations audiovisuelles), nous savons bien sûr que quelque chose sera montré. Verne le dit très clairement dans l'ouverture de son *Château*, et nous nous permettons de le

³⁴¹ Jules Verne, *Le château des Carpathes* [1892], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2011 [1966], p. 7-8.

³⁴² Peut-être pas si loin de celui de Kafka, puisque dans les deux cas on part de l'auberge pour y entrer et les héros découvrent des connexions surprenantes entre le village et le château. Les deux « châteaux » sont également deux dispositifs producteurs d'images et sont expérimentés comme tels par les personnages.

rappeler : l'histoire n'est pas fantastique, mais romanesque. Et il faut être clair à propos de cela, plus encore que Verne ne s'autorise à l'être lui-même : malgré l'invraisemblance de toute fiction, il y a *un mode de véridiction propre au romanesque*. Le romancier défend une position à laquelle il serait inutilement téméraire de ne pas souscrire : les composantes de la fiction ne sont pas le faux, l'illusion, mais la production, l'édification, la *fabrique*.

Prenons quelques exemples, quitte à y revenir un peu plus loin ou à faire demi-tour pour explorer un embranchement antérieur du sentier bifurquant de la technique. Des critiques, et pas les moindres (par exemple Roger Caillois dans *Le fleuve Alphée* ou encore Jean-Louis Leutrat avec « Aria di tomba »), se sont intéressés au dispositif mis au point par le baron Rodolphe de Gortz et son acolyte inventeur Orfanik pour garder vivante par la technique une cantatrice, inspirée de Maria Malibran³⁴³, du nom de « la Stilla ». Le moment le plus célèbre du récit advient au XVI^e chapitre. C'est l'apogée de l'histoire, le sommet de l'action. Le comte Franz de Télék qui, pas moins que Rodolphe, a aimé la Stilla, avant que celle-ci ne meure sur scène, y est enfin *confronté directement aux êtres de la technique*. Mettons en scène quelques éléments de l'épisode, pour être en mesure de travailler sur une image fidèle du roman de Verne. Depuis son arrivée dans le récit du *Château*, c'est-à-dire vers la moitié du texte (le roman de Verne, coupé en deux, est en effet étrangement construit, ce sur quoi peu de commentateurs semblent insister), Franz est une victime des images. Parcourant le monde pour oublier ses malheurs, suite au décès de sa promise (la Stilla est décédée durant son dernier concert, alors que ses plans étaient ensuite de se retirer pour se marier avec Franz et mener une vie loin des feux de la rampe), Franz se retrouve pourtant dans le seul et unique petit village (et encore, c'est un euphémisme) de Werst, quelque part en Transylvanie, le seul et unique lieu sur Terre qui était à même de raviver sa passion perdue, de permettre au jeune comte de refaire le tour de la vie, avec ses surprises, ses joies et ses peines. Mais, on le sait, le hasard n'existe pas, puisque, comme le montre bien la théorie psychanalytique, une lettre *arrive toujours à destination*. En d'autres mots, c'est l'arbitraire du signifiant : une lettre arrive toujours à destination dans la mesure où toute lettre arrive toujours quelque part³⁴⁴. Ou, si le hasard existe, c'est en tant que

³⁴³ Immortalisée pour tout cinéphile dans l'étrange aventure que propose Schroeter, en 1972, avec *La mort de Maria Malibran*.

³⁴⁴ On peut se rappeler le court-métrage de Godard dans *Paris vu par...*, *Montparnasse-Levallois*, où une jeune femme envoie une lettre à chacun de ses deux amants, une lettre d'amour et une lettre de rupture... mais elle inverse les enveloppes, ce qui provoque les conséquences que l'on imagine, mais qui sont celles qui

dimension performative du romanesque. Enfin, le romancier, jouant de la destinée de ses personnages, fabrique du hasard. L'important n'est pas à proprement parler le message de la lettre, *la vraie lettre n'est pas son message*, mais son trajet, *la chorégraphie du signifiant*. Reprenons rapidement ces nouveaux éléments.



Montparnasse-Levallois (Jean-Luc Godard, 1965)

La curieuse tendance motrice de la « lettre » vernienne fait en sorte que Franz est mis à l'épreuve du réel et de son double : il expérimente coup sur coup, grâce aux bons soins de la technique, le réel et son image. Le village dans lequel il arrive est terrorisé, depuis peu, par des voix et des apparitions, dont la source serait indubitablement le château des Carpathes, que l'on voit au loin à l'horizon et qui, depuis toujours, semble épier le pauvre village. Franz, homme de raison qui croit savoir ce qu'est la vraie souffrance, ne se laisse pas attendrir par ce genre de plaisanteries. Son malheur l'empêche de s'intéresser à la réalité et surtout aux peurs des autres hommes, de ses semblables. Franz va même jusqu'à passer la nuit dans l'auberge du village, que les habitants fuient comme la peste depuis que s'y sont produites il y a quelques jours de suspectes apparitions audiovisuelles. Faut-il vraiment se surprendre que Franz soit lui aussi confronté à ces fantastiques manifestations. Or, elles sont encore plus curieuses pour le jeune homme, puisqu'il croit y entendre, ou du moins y deviner, la voix de sa bien-aimée perdue. Werst était bel et bien la destination de Franz, comme l'apparition fantomatique de la Stilla, à quelque vingt pages de la fin du récit, est la destination du roman.

Le jeune comte est pris au piège, mais s'échappe assez facilement de sa cellule. Il s'aventure à explorer tous les recoins du château, croyant que la Stilla n'est pas morte, mais

devaient arriver. On notera finalement que Xavier Dolan reprend et modifie le procédé dans *Les amours imaginaires*.

emprisonnée par Orfanik et le baron Rodolphe. Qui plus est, Franz a surpris il y a peu de temps une conversation entre les deux hommes où il était question de détruire le château, qui sera bientôt pris d'assaut par les villageois et par la police locale. Donc, Franz, trouvant finalement le baron devant une estrade, immobile, agrippe son couteau de toutes ses forces et s'apprête à laisser partir le coup vengeur, libérant à la fois la Stilla et évitant la destruction du château. Dans un cas comme dans l'autre, il va échouer, puisque, comme l'écrit Verne, « [s]oudain la Stilla apparut » :

Franz laissa tomber son couteau sur le tapis.

La Stilla était debout sur l'estrade, en pleine lumière, sa chevelure dénouée, ses bras tendus, admirablement belle dans son costume blanc de l'Angélica d'*Orlando*, telle qu'elle s'était montrée sur le bastion du burg. Ses yeux, fixés sur le jeune comte, le pénétraient jusqu'au fond de l'âme...

Il était impossible que Franz ne fût pas vu d'elle, et, pourtant, la Stilla ne faisait pas un geste pour l'appeler... elle n'entrouvrait pas les lèvres pour lui parler... Hélas ! elle était folle !

Franz allait s'élancer sur l'estrade pour la saisir entre ses bras, pour l'entraîner au-dehors...

La Stilla venait de commencer à chanter. Sans quitter son fauteuil, le baron de Gortz s'était penché vers elle. Au paroxysme de l'extase, le dilettante respirait cette voix comme un parfum, il la buvait comme une liqueur divine. Tel il était autrefois aux représentations des théâtres d'Italie, tel il était alors au milieu de cette salle, dans une solitude infinie, au sommet de ce donjon, qui dominait la campagne transylvaine !

Oui ! la Stilla chantait !... Elle chantait pour lui... rien que pour lui !... C'était comme un souffle s'exhalant de ses lèvres, qui semblaient être immobiles... Mais, si la raison l'avait abandonnée, du moins son âme d'artiste lui était-elle restée tout entière !

Franz, lui aussi, s'enivrait du charme de cette voix qu'il n'avait pas entendue depuis cinq longues années... Il s'absorbait dans l'ardente contemplation de cette femme qu'il croyait ne jamais revoir, et qui était là, vivante, comme si quelque miracle l'eût ressuscitée à ses yeux³⁴⁵ !

Faut-il percer le mystère pour et avec le lecteur ? Une explication « non fictionnelle » de cet épisode pourra-t-elle être complète, sinon satisfaisante ? Sans proposer une analyse détaillée de ce moment du récit, par faute de temps (si l'on cherche une excuse), intéressons-nous tout de même à quelques-uns de ses éléments.

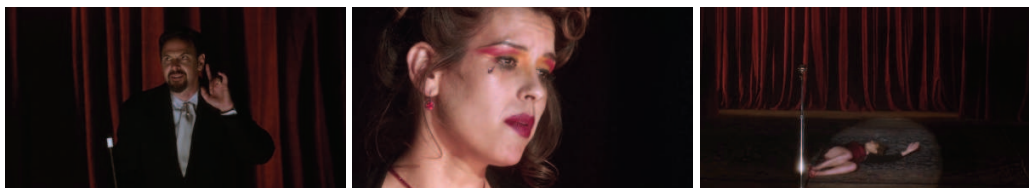
À la rigueur, ce que l'on trouve ici, c'est *l'anticipation d'une image-cinéma* : une interaction entre le visuel, le sonore et le langage (une *forme* de langage³⁴⁶). Il s'agit aussi d'une image affective forte, si forte que Franz perd l'usage de ses facultés sensori-motrices, laisse tomber le couteau et, privé de toute mobilité, devient presque malgré lui un spectateur. Personnage de roman, Franz est ici le spectateur d'une fiction. Son désir a pris

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 202-203.

³⁴⁶ Cf. Jean-Louis Leutrat, *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, Le Havre, De L'incidence Éditeur, 2009, 260 p.

le pas sur sa volonté. Verne semble suggérer que les êtres de fiction ne sont pas que des produits de l'imagination : il y aurait une réalité positive, matérielle ou technique accompagnant toutes les images de la fiction et de l'invention. En réduisant la fiction à l'imagination, on ne la valorise absolument pas, même qu'on lui enlève tout. De livre en livre, c'est bien la « leçon » de Verne romancier, à savoir qu'il y a toujours *autre chose* qui accompagne la fiction. La fiction « pure » n'existe pas. La fiction, pour exister en tant que fiction, doit coexister avec quelque chose qui, d'emblée, est autre, n'est pas elle-même. C'est la dimension scolastique de son écriture, souvent mal comprise : pour Verne, la fiction n'est pas le cheval de Troie qui permettrait de percer les murs de la connaissance et de la vérité, la fiction n'est pas comme ce message qui s'autodétruit une fois qu'il a livré son secret. C'est même l'inverse : la fiction n'est pas ce par quoi Verne débute (faire une fiction pour « expliquer » l'astronomie, la physique, la gravité, la technique en général), mais ce à quoi *il arrive*. Dans le *Château*, la fiction est fille de la technique : elle est mise en scène par la poésie intrinsèque aux inventions d'Orfanik, dans le but de faire vivre sous respirateur artificiel la passion du baron Rodolphe. De la poésie intrinsèque à tous les modes d'être et de connaissance, sont en mesure de naître des formes originales de fictions. Verne a su ici utiliser le croisement entre la poésie de la technique³⁴⁷ et la fiction de l'image.

³⁴⁷ Ou la « philosophie d'un appareil » technique, comme le montre Martine Bubb dans son impressionnant travail sur la chambre noire : *La camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2010, 494 p.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Au théâtre, on demande d'écouter. Mais la cantatrice arrête de chanter, dévoilant le faux de sa performance. Puis elle s'effondra sur scène.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Pour les deux jeunes femmes, la représentation reste tout de même poignante. Les puissances du faux ne bloquent pas l'émotion et n'empêchent pas le récit.

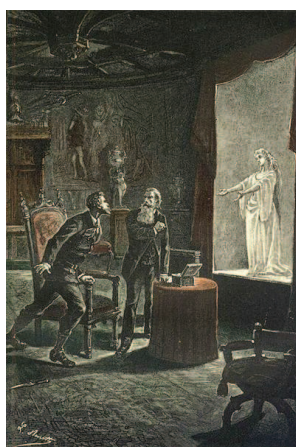


Illustration de l'édition Hetzel du Château des Carpathes (Léon Benett et Édouard Riou)

Revenons à Franz. Ce personnage vit dans le sillage du baron : *après lui*, il nourrira une folle passion pour la cantatrice ; *après lui*, il sera pris d'une folie destructrice. Mais c'est aussi un être plus sensible, un spectateur plus naïf. L'image de l'aimé lui coupe les jambes. Elle fait de lui un voyant, un rêveur, alors qu'il était résolu à devenir un être d'action, parcourant mécaniquement le monde tel un automate vagabond. L'amour d'une image et d'une voix, si elle prive Franz de ses capacités sensori-motrices, lui rendra

néanmoins la vie, en le rendant capable d'aimer à nouveau. Évidemment, tout dans cet épisode est factice, à commencer par l'amour de Franz (on pourrait appliquer à Verne le mot de Truffaut sur Hitchcock : il écrit ses scènes d'amour comme des scènes de meurtre, et ses scènes de meurtre comme des scènes d'amour, si bien qu'il y a toujours un décalage amoureux dans ses fictions). Mais l'artifice remonte à plus loin derrière. Par exemple, comme on a déjà pu l'évoquer rapidement, l'arrivée du jeune comte dans le récit est aussi surprenante qu'improbable : improbable, également, à l'image du chant de la Stilla, puisque, comme le remarque Franz lui-même, les lèvres de la cantatrice restent closes (comment ne pas penser ici à la séquence dans *Mulholland Drive* où, dans un curieux récital, la chanteuse s'écroule sur son tapis rouge alors que sa voix perdure ?). La Stilla, d'ailleurs, est un personnage qui porte bien son nom, ce qui aurait certainement enthousiasmé Brichot et l'évêque de Combray, deux passionnés d'étymologie : la Stilla, *still, still frame*, image fixe...

Toute psychologie, dans les romans de Verne, est construite sur un trompe-l'œil, à l'instar de ses personnages. Il n'y a pas de « profondeur » psychologique chez lui, le brio du romancier étant à l'inverse d'avoir été en mesure de tout garder à la surface. Verne est ici moderne, puisqu'il semble mettre l'accent non pas tant sur le secret derrière les apparences, sur l'explication transcendante ou réaliste qui viendrait tout expliquer, mais sur la réalité des apparences elles-mêmes. Certes, à plusieurs moments de ses fictions, le récit s'arrête au profit d'un discours professoral et protocolaire qui tend à « expliquer ». Dans le *Château*, ce discours a lieu au XV^e chapitre, soit *avant* l'épisode clé où Franz est confronté à l'image audiovisuelle de la Stilla :

À cette époque – nous ferons très particulièrement remarquer que cette histoire s'est déroulée dans l'une des dernières années du XIX^e siècle – l'emploi de l'électricité, qui est à juste titre considérée comme « l'âme de l'univers », avait été poussé aux derniers perfectionnements. L'illustre Edison et ses disciples avaient parachevé leur œuvre.

Entre autres appareils électriques, le téléphone fonctionnait alors avec une précision si merveilleuse que les sons, recueillis par les plaques, arrivaient librement à l'oreille sans l'aide de cornets. Ce qui se disait, ce qui se chantait, ce qui se murmurait même, on pouvait l'entendre quelle que fût la distance, et deux personnes, séparées par des milliers de lieues, causaient entre elles, comme si elles eussent été assises en face l'une de l'autre.

Depuis bien des années déjà, Orfanik, l'inséparable du baron Rodolphe de Gortz, était, en ce qui concerne l'utilisation pratique de l'électricité, un inventeur de premier ordre. Mais, on le sait, ses admirables découvertes n'avaient pas été accueillies comme elles le méritaient. Le monde savant n'avait voulu voir en lui qu'un fou au lieu d'un homme de génie dans son art. De là, cette implacable haine que l'inventeur, éconduit et rebuté, avait vouée à ses semblables.

Ce fut en ces conditions que le baron de Gortz rencontra Orfanik, talonné par la misère. Il encouragea ses travaux, il lui ouvrit sa bourse, et, finalement, il se l'attacha à la condition, toutefois, que le savant lui réserverait le bénéfice de ses inventions et qu'il serait seul à en profiter.

Au total, ces deux personnages, originaux et maniaques chacun à sa façon, étaient bien de nature à s'entendre. Aussi, depuis leur rencontre, ne se séparèrent-ils plus – pas même lorsque le baron de Gortz suivait la Stilla à travers toutes les villes de l'Italie.

Mais, tandis que le mélomane s'enivrait du chant de l'incomparable artiste, Orfanik ne s'occupait que de compléter les découvertes qui avaient été faites par les électriciens pendant ces dernières années, à perfectionner leurs applications, à en tirer les plus extraordinaires effets³⁴⁸.

« Âme de l'univers », « fée électrique », c'est donc sous le signe de l'électricité que Verne place son roman. C'est l'électricité qui, selon cette explication, *rend possible la fiction*. Le *Château*, en tant que fiction de l'électricité, donnerait ainsi à lire et à décoder un véritable *réseau* technique. L'invention d'Edison permet et accentue la poésie d'Orfanik (la poésie orphique ?) qui, à son tour, titille et provoque l'imagination comme la peur des habitants du village, et ressuscite l'amour de Franz. Telle la créature de Frankenstein, le jeune comte est ramené à la vie. Mais il y est ramené seulement pour mieux mourir à nouveau, avec la Stilla... Puis, le lecteur n'étant pas au bout de son étonnement, cette seconde mort sera à son tour rattrapée par une ultime re-naissance (à la destruction de l'image de la Stilla, Franz deviendra fou et sera tenu reclus dans son propre château, pour mieux retrouver la santé grâce à des enregistrements phonographiques de la voix de la cantatrice : y a-t-il une autre logique à l'œuvre ici sinon celle du romanesque ?), à l'encontre de tout positivisme et de toute cohérence, quoi qu'en dise explicitement Verne. Le romancier, chantre de la technique, est également un poète « baroque ». La fiction n'est pas pour lui le plateau du raisonnement, mais l'occasion d'un « vertige » quasi hitchcockien à la couleur gothique ou néogothique³⁴⁹

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 189-190.

³⁴⁹ Note sur le « néogothisme » de Verne

Bien que ceci ne corresponde pas exactement à la focale qui domine notre problématique, on ne peut passer sous silence la présence ou la manifestation d'une reprise du gothique dans le *Château*. Pour le dire sommairement, en espérant que le lecteur aura la gentillesse de remplir lui-même les blancs de cet exposé, il s'agit chez Verne non plus d'un gothique de la pure épouvante (comme dans les récits du siècle qui le précède), mais d'un gothique qui aurait un pied dans l'épouvante et l'autre dans la technique : le surnaturel n'y a plus de consistance pour lui-même, il ne vaut que par son interpénétration avec la technique. Est vraiment surnaturel ce qui est aussi techniquement explicable. Aussi, contrairement à ses illustres prédécesseurs (de Walpole à Radcliffe, en passant par Poe et Maturin), Verne n'est pas tant un romancier de *l'affection* (sauf à certains moments privilégiés de son œuvre), mais de *l'action*. Ses récits témoignent d'un gothique « en mouvement ». La technique, pour le romancier, rend possibles à la fois l'épouvante et la vitesse. C'est bien connu, la technique, chez Verne, est d'abord synonyme d'une chose : la communication. Communication de la connaissance, de la fiction, de l'amour et du fantastique.

Revenons une dernière fois à Franz, là où nous l'avions laissé. Plutôt que de perdre son amour dans les techniques, en cherchant à comprendre le subterfuge derrière une si chimérique image, Franz préfère s'improviser médecin et déclarer la « folie » de la jeune femme qui, même si elle le regarde au point de pénétrer son âme, ne semble pourtant pas le reconnaître. Citons encore une fois Verne :

Franz ne respirait plus... Toute sa vie était attachée à ce chant... Encore quelques mesures, et ce chant s'achèverait dans toute son incomparable pureté...

[...] La Stilla va-t-elle tomber sur cette estrade comme elle est autrefois tombée sur la scène ?...

Elle ne tombe pas, mais le chant s'arrête à la même mesure, à la même note qu'au théâtre de San-Carlo...

Elle pousse un cri... et c'est le même cri que Franz avait entendu ce soir-là...

Et pourtant, la Stilla est toujours là, debout, immobile, avec son regard adoré – ce regard qui jette au jeune comte toutes les tendresses de son âme...

Franz s'élance vers elle... Il veut l'emporter hors de cette salle, hors de ce château...

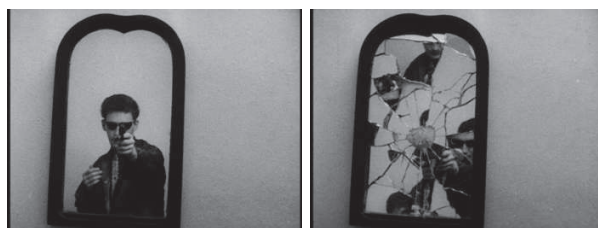
À ce moment, il se rencontre face à face avec le baron, qui venait de se relever³⁵⁰.

Franz est, à la folie, amoureux d'une image de la femme aimée. La puissance et la poésie de l'image fantaisiste de la technique viennent structurer la vision de l'amoureux. L'amour fou des images chamboule le schéma habituel de la perception du réel. Perdant tout usage du mouvement, Franz est pour ainsi dire transformé en pierre, absorbé par le regard pétrifiant d'une Méduse de lumière, par une *ombre électrique*. Cette situation est d'une certaine manière inverse à celle du jeune narrateur, au tout début de la *Recherche*, qui, face aux épouvantables projections de la lanterne magique, va en courant se réfugier sous la familière lampe de cuisine. Là où le narrateur proustien apprend peu à peu à manier les images et à s'investir dans leur univers, l'amoureux vernien, voulant tout avoir au double, ne retenant pas sa passion, et refusant de prendre la fuite face au surnaturel, se retrouve les mains vides. Il en laissera même tomber son couteau, dont se saisira le baron Rodolphe. La suite de l'épisode est étrangement wellésienne, préfigurant en quelque sorte la scène

À ce titre, il est également à noter que le *Château*, par rapport à plusieurs autres fictions, plus célèbres, de Verne, paraît construit sur un motif inversé. Toute l'intrigue d'un roman comme *Michel Strogoff*, par exemple, se construit à partir d'un *bris de la communication*, que le héros devra valeureusement rétablir. À moins que l'on accepte de lire l'écart radical qui sépare le village de la civilisation en tant que « bris » de communication, on remarque que le *Château* est plutôt un roman où tout communique. Ce sera justement l'une des révélations du roman, lorsque le lecteur, grâce au traitement de faveur d'un narrateur omniscient, d'ailleurs à la limite de la maniaquerie (il est littéralement *obsédé* par la clarté), apprendra l'existence d'un fil électrique (donc, d'une âme ou d'une féerie) reliant le château au village. Or, cette révélation n'est que tardive dans le récit. Ce n'est donc pas par un manque, mais grâce à un excès de communication que la fiction se développe et ratisse de nouveaux territoires.

³⁵⁰ Jules Verne, *Le château des Carpathes*, op. cit., p. 203.

célèbre des miroirs de *La dame de Shanghai* (1947) : Rodolphe ramasse le couteau de Franz et, voyant que ce dernier implore la Stilla de venir vers lui, la croyant vivante, l'enfonce dans la glace qui servait de surface pour la projection lumineuse de la femme aimée. La vision de la cantatrice serait ainsi redevable à une relativement complexe projection d'un portrait de la jeune femme, la représentant en pied, sur un jeu de miroirs ingénieusement disposés.



À tout prendre (Claude Jutra, 1963)

*Autofiction avant la lettre, autobiographie fictive pensée et réalisée par les moyens propres au cinéma, ce film de Claude Jutra doit autant à Proust – d'ailleurs cité dans la fiction – qu'à Welles (sans oublier Rimbaud et Guitry, du côté littéraire, et, du côté cinématographique, McLaren, Rouch, Cocteau et Godard). Ici, dans une reprise de la scène finale de *Lady from Shanghai* (1947), Claude brise le miroir de la représentation au profit d'une logique du jeu.*

Or, et nous tenterons de conclure notre survol de la fiction vernienne là-dessus, il est évident que, à première vue, ce dispositif donne du grain à moudre aux déconstructivistes et aux théoriciens du cinéma le moins sceptiques quant aux « anticipations » de la littérature. Mais, quoi qu'on en dise, la fiction pense et la littérature est en mesure d'inventer, et même d'*inventer le cinéma*. Évidemment, le dispositif qui « donne vie » à la Stilla, d'un point de vue strictement technique, n'est en rien semblable à l'appareillage cinématographique. D'un point de vue purement technique (ce qui nous paraît aussi utopique qu'un monde sans technique), souvent adopté par les théoriciens du cinéma qui se sont intéressés à ce texte (c'est-à-dire en excluant plusieurs enjeux que nous jugeons ici centraux, tels que la fiction, la réception, les effets), le « cinéma » de Verne relèverait plutôt du « Pepper's ghost » : un hologramme, inventé en 1862 par Henry Dircks, pour être ensuite transposé au théâtre par John Pepper. Par des jeux de transparence et de réfraction, l'hologramme montre la coexistence de deux actions qui prennent place à l'intérieur de deux espaces séparés, alors que le spectateur a l'impression d'une seule et unique scène. Par là même, ce procédé, étant antérieur d'environ trente années au texte de Verne, fait en

sorte que l'on voit mal où se trouve, si elle existe, la hardiesse de romancier. Mais, comme nous tentons de le montrer en insistant comme nous le faisons sur la fiction, il nous paraît encore plus téméraire de réduire l'imaginaire du *Château* aux plus plates lois de l'électricité ou des hologrammes. Toutefois, ce sont bien ces techniques qui ont servi de tremplin fictionnel à la juvénile et insouciant imagination du romancier : l'électricité et l'hologramme ont su donner, pour reprendre une notion bergsonienne, son *élan vital* au récit. Encore une fois, il s'agit de ne pas confondre le commencement et la fin. La fiction du *Château*, fort heureusement d'ailleurs, n'a pas été instaurée par Verne afin d'expliquer le fonctionnement et les possibilités de l'électricité, ou la bonne utilisation théâtrale des hologrammes. À ce compte, le roman serait un pamphlet, et pas grand-chose de plus. Nous préférons, le lecteur l'aura deviné, examiner le problème d'un autre angle : le roman, s'inspirant de l'invention d'Edison et de la technique holographique, voulant simplement raconter une histoire qui demande à naître, déploie un nombre impressionnant de multiplicités, réveille des souvenirs involontaires, et provoque les anticipations les plus surprenantes. Comme a pu le dire de façon assez énigmatique Latour, s'inspirant de la pensée esthétique de Souriau, la fiction est un « mode d'extension ». Verne nous aide à comprendre adéquatement cette formule. On pourrait aussi la ruminer, comme le font les vaches nietzschéennes, avec James : la « petite intention » de l'auteur du *Château*, sans aucun doute, était de faire *la fiction de l'électricité et de l'hologramme*. Or, la petite intention, de phrase en phrase, puis de page en page, a su prendre de l'extension et de l'étendue. Sans aller jusqu'à dire que le couplage de l'électricité et de l'hologramme, chez Verne, représente une équation cinématographique, on peut avancer sans trop prendre de risque que la petite intention du *Château* met en scène un *imaginaire de la réception des images cinématographiques*, ce qui n'est déjà pas si mal. Aussi, on ne peut passer sous silence l'amour de Verne pour les techniques, amour qui est responsable de l'instauration d'un monde à « ontologie variable » où un hologramme, s'il est pris en charge par le bon régime de croyance et d'intuition, peut préfigurer avec une innovation insoupçonnée certaines caractéristiques de la réception propre aux images du cinématographe.

Villiers

En guise de transition, disons encore quelques mots sur Verne, avant de passer dans l'univers de Villiers de l'Isle-Adam et de son roman, antérieur de quelques années à la fiction du *Château*, le justement célèbre *Ève future*. Il faut aller vite toutefois, étant donné que le temps presse, et que, enthousiaste comme nous souhaitons toujours l'être, nous imaginons le lecteur s'impatienter, désireux d'arriver au troisième plan-séquence de notre enquête cinématographique proustienne. Enfin, ce sera bref puisque nous n'insisterons que sur ceci : il ne faut jamais sous-estimer l'ouverture des romans. Par exemple, il est certain que notre lecture d'un Proust « cinéaste » a trouvé son origine dans les premières pages de la *Recherche*, cette ouverture que nous avons par ailleurs qualifiée de « fable métaphysique », ainsi que dans les balbutiements de « Combray », avec l'épisode si précis et en même temps si invraisemblable de la lanterne magique. Pour le *Château*, nous avons mis l'accent sur la fin du texte, sur son passage le plus fréquemment analysé, afin d'en tirer une lecture, espérons-le, qui a su se démarquer. Mais l'ouverture du roman aurait tout aussi bien pu retenir notre attention.

En cinquième vitesse, insistons sur les principaux enjeux de l'ouverture vernienne, qui ne seront pas sans trouver nombre d'échos chez Villiers (évidemment, la chronologie nous inciterait à dire plutôt l'inverse...). On l'a dit un peu plus haut, bien que l'image nous entraîne dans une mythologie du secret – ce qui explique la dimension policière de l'enquête –, il n'est pourtant jamais question de réduire l'œuvre au sens que l'on voudra bien y trouver ou tout simplement lui donner, que ce sens braque une banque en plein jour ou qu'il se terre dans la plus profonde des catacombes. Tout en respectant la nécessité du secret, ce qu'il faut au contraire expliquer, en suivant la « petite intention » qui fait motif, ce sont les variations internes de l'œuvre, ce kaléidoscope de diversités (ses multitudes) qui lui donnent rétroactivement sa cohérence. Dans le *Château*, roman où « l'avenir est immergé dans le présent », pour reprendre la belle formule de Macheray (*Pour une théorie de la production littéraire*), ce qui donne sa cohérence à l'œuvre ce sont les variantes du jeu de la réception des images inédites. Le *Château*, c'est le désordre avant-gardiste de la

réception audiovisuelle. C'est ce que montre le premier chapitre, où le berger Frik, utilisant d'abord sa main comme « porte-vue » (comme on dit un « porte-voix », expression bien sûr géniale de Verne), en viendra à utiliser la lunette (petit télescope bon marché) que lui apportera par le plus grand des hasards un marchand colporteur qui ne faisait que passer – voilà une autre lettre qui arrive à destination. Or, dans ce premier chapitre d'une beauté et d'un intérêt évidents, le romancier dessine des formes, des motifs qui, de page en page, se multiplieront dans le roman pour finalement en constituer la polymorphe unité. Le château, que le berger aperçoit au loin, est lui-même un objet technique. La prose vernienne le montre bien : « son relief se détachait [...] avec cette netteté que présentent les vues stéréoscopiques » (p. 9), dit par exemple le romancier de son château. L'ouverture du roman de Verne est donc comme la scène primitive de la vision. Pour être précis, on dira : la scène primitive de la réception des images impétueuses.

L'arrivée de la technique dans le roman change de fond en comble le quotidien de ses personnages. Avant la technique, les habitants du village, le berger Frik en premier lieu, croyaient seulement le château sous le charme d'une curieuse malédiction, inoffensive si l'on se tient loin des murs de cette inquiétante demeure. Après la technique, c'est-à-dire après la transaction faustienne où Frik négocie le prix de la lunette³⁵¹, prend forme l'élan vital d'une nouvelle fiction. Frik, dont la lunette devient l'extension de sa main « porte-vue », lance un autre regard vers le château, si bien qu'un détail nouveau s'y détache : de la fumée sort d'une des tours du donjon ; le château serait donc habité. Cette scène est primitive, puisqu'elle valide et donne tout à la fois dans une sorte d'« avant-coup » les intuitions que nous tentons de formuler sur Verne et son œuvre depuis déjà un bon moment, à savoir que ce que la technique transporte avec elle et promène sur les chemins de l'humanité, ce n'est pas tant le miroir poli et bien encadré de la connaissance, mais le verre déformant et multicolore de la fiction. Sans la technique, il n'y aurait jamais eu de fiction dans le *Château*. Même un instrument de pacotille comme ces lunettes du marchand-analyste – analyste en ce qu'il libère l'inconscient de la vision et permet au roman d'effectuer une sorte de cure de la réception – contient son lot de poésie, déclenche une nouvelle vague de fiction. Pour reprendre le vocabulaire de Godard, voici « l'idée qui n'est que vague » qu'a vraisemblablement eue Verne : un objet technique des plus banals, plutôt

³⁵¹ Verne a d'ailleurs un commentaire curieux lors du départ du marchand à l'allure hofmannienne : « Où allait-il ? Peu importe. Il ne fait que passer dans ce récit. On ne le reverra plus » (p. 22 de notre édition).

que faire entrer un petit village perdu de la plus profonde Transylvanie dans une nouvelle ère de connaissance positive, vient en *accentuer* les fictions et les légendes. En définitive, ces modestes lunettes, efficaces mais non ostentatoires, pourraient bien être à l'image du romancier lui-même qui, derrière l'apparente simplicité de ses fictions, cache les plus surprenants effets (Proust et d'autres l'ont bien dit : rien de plus faux que de condamner Verne à la littérature « pour enfant »). Et même que ces effets, si l'on est conséquent, ne sont pas cachés par Verne, ils représentent au contraire le *tissu* de sa toile fictionnelle. Dans ce cas, peut-être est-ce le lecteur qui a besoin de lunettes pour y voir clair et pour rendre à celui qui porte le même prénom que César ce qui lui revient.

Parlant de revenir, il nous faut finalement arriver à *L'Ève* de Villiers³⁵², après un détour vernien, qui, c'est à souhaiter, a su clarifier un tant soit peu notre intention. Après avoir montré en quoi consistait la fiction de la réception, nous mettrons l'accent sur la nature et la *composition* d'une fiction de la *création* d'images, et, comme toujours, sur l'intérêt de *questionner cinématographiquement la littérature*. *L'Ève future* est en effet un roman de la création et de l'invention, à commencer par son personnage principal, un Thomas Alva Edison *fictif*. Comme Verne, mais par des moyens différents, Villiers propose une fiction de l'image afin de tester la réalité du surnaturel. Comme c'était le cas pour le boucher dans la fiction de Platon – montrant allégoriquement que découper les articulations d'un animal est la même opération que le philosophe devra reprendre pour découper les articulations du réel –, la fonction de la technique est de *découper autrement les articulations du réel et du fantastique*. Cela explique cette oscillation souvent remarquée dans le texte de Villiers entre le roman d'anticipation et le roman philosophique. À l'instar du *Château* vernien, *L'Ève* de Villiers est l'histoire faustienne d'un pacte, celui qui unit Edison à un jeune aristocrate anglais du nom de lord Ewald, pris d'un curieux problème : il aime passionnément une jeune femme – Alicia, une autre cantatrice inspirée de Maria

³⁵² Soulignons d'emblée au lecteur trois études remarquables sur la fiction de l'image pré-cinématographique dans le roman de Villiers, études qui ont pu inspirer, par moments, notre propos : Étienne Beaulieu, « Différenciations romanesques. L'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 121-139 ; Alain Boillat, « *L'Ève future* et la série culturelle des “machines parlantes”. Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel », dans *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 17, n° 1, 2006, p. 10-34 ; Jean-Pierre Sirois-Trahan, « “L'idéal électrique”. Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », dans Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 131-154.

Malibran (comme la Stilla de Verne) –, mais seulement de corps et de voix, et pas d'esprit, tel l'amoureux joué par Woody Allen dans *Mighty Aphrodite* (1995), autre relecture du mythe de Pygmalion.



Mighty Aphrodite (Woody Allen, 1995)

Mais qui est la créature de l'autre ?

Edison mettra ainsi tout son talent au service de l'amour d'Ewald, afin d'inventer une réplique d'Alicia, c'est-à-dire un androïde qui imiterait à la perfection sa beauté et qui lui offrirait l'intelligence qu'elle n'a pas. En fait, Edison, dans les profondeurs de son laboratoire secret (un laboratoire « officiel » se trouve à la surface de Menlo Park, un second, pourtant identique en nature au premier, sous terre loin des regards indiscrets), a déjà inventé un automate, une femme mécanique du nom d'Hadaly (« idéal » en langue iranienne, propose avec humour Villiers), qui possède tout ce qu'il y a de plus fin comme intelligence, mais qui n'a pas encore un visage défini. Elle déambule ainsi voilée dans le souterrain laboratoire d'Edison, attendant que le prodigieux inventeur ne modèle son corps pour qu'elle s'actualise dans un corps singulier. Le lecteur n'est pas encore au bout de ses surprises, puisqu'une autre figure se dessine dans ce portrait science-fictionnel des techniques de reproduction et de représentation : celle de Sowana, la mystérieuse assistante d'Edison. En fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'une figure, puisque Sowana n'est qu'une voix, la voix de la conscience qui anime Hadaly par une technique qui s'apparente à l'hypnose (le postulat n'est pas anodin : même les machines peuvent être hypnotisées). Tout s'explique, ou presque, si l'on accepte l'obscurité de la démonstration : Sowana est en fait une comateuse, qu'Edison maintient en vie et à qui est offerte une manière d'interagir par l'esprit avec le monde de la conscience. Sa voix se fait entendre à tous les niveaux du laboratoire d'Edison, dans les profondeurs des abysses de la technique, au rez-de-chaussée

loufoque et grandiose du laboratoire où Edison passe le plus clair de son temps, ainsi que dans le parc qui entoure la demeure, avec son réseau de fils électriques.

Le roman de Villiers, bien qu'il soit antérieur à celui de Verne, révèle dès ses premières pages l'explication du roman de Verne : il faut suivre les fils de la technique, sans idée préconçue, sans discrimination. Edison, comme l'Orfanik du *Château*, est un poète technique, mais aussi, à l'image de Rodolphe et de Franz, un amoureux des techniques. Il tentera de transférer son amour à Ewald qui, malgré certaines résistances, se laissera presque malgré lui prendre au jeu. Dans *L'Ève future*, tout se réalise grâce à des chaînes ou des séries de traduction. Le lecteur est invité à suivre le trajet de la création des images audiovisuelles, des catacombes les plus noires au soleil le plus brillant. L'invraisemblance de l'intrigue de *L'Ève* de Villiers nous paraît, quoi qu'on en dise, offrir une image fidèle de l'invention dans ce qu'elle a de plus « tourbillonnaire » (Latour : « la technique a ses réseaux que la raison ignore »). Le modèle des innovations techniques, ce n'est pas la ligne droite – c'est d'ailleurs ce que ne cesse de montrer Villiers avec son Edison : le créateur est un être étrange, multipliant les tentatives, procédant par tâtonnement, courant de droite à gauche à la recherche de nouveauté –, mais le rhizome. Pour arriver à produire l'androïde d'Alicia, esprit sain dans un corps éternel, Edison doit passer par une série de traductions techniques qui, d'ailleurs, sont toutes et chacune de prodigieuses inventions. Le roman est ainsi un réservoir de techniques qui, coup sur coup, en viennent à catapulter des fictions, comme si leur multiplication faisait en sorte que la vérité pourrait sortir du roman. Or, c'est précisément ce qui arriva, comme le montre avec brio Jean-Pierre Sirois-Trahan dans son texte tout juste évoqué. Avant de continuer notre propre analyse, on saluera d'un chapeau relevé certaines de ses intuitions.

Le passage qui semble le plus intéresser Sirois-Trahan – contrairement aux autres théoriciens du cinéma qui, à force de chercher dans l'androïde une préfiguration en acte de l'appareil cinématographique, en oublient les nombreuses traductions qui ont été nécessaires pour arriver à un tel résultat – se trouve au chapitre quatre du quatrième livre, « Danse macabre³⁵³ ». Dans les profondeurs de son laboratoire secret, Edison tire une

³⁵³ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1878-1886], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2004 [1993], p. 199-203. On notera au passage la brièveté des chapitres de Villiers, ce qui, dans la forme même de l'écriture, présente déjà une analogie avec la technique cinématographique : le récit multiplie les courts chapitres (qui, parfois, font à peine une page) au même titre que la caméra et le projecteur défilent les photogrammes.

cordelette et fait apparaître un spectacle de lanterne magique pour le moins remarquable. En voici un extrait : « Une longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier devant le foyer lumineux de la lampe astrale. Cette lame d'étoffe, tirée à l'un des bouts par un mouvement d'horloge, commença de glisser, très vivement, entre la lentille et le timbre d'un puissant réflecteur. Celui-ci, tout à coup, – sur la grande toile blanche, tendue en face de lui, dans le cadre d'ébène surmonté de la rose d'or, – réfracta l'apparition en sa taille humaine d'une très jolie et assez jeune femme rousse ». Puis, Villiers continue son commentaire technique, et explique le mode d'existence propre à cette danse macabre :

La vision, chair transparente, miraculeusement photochromée, dansait, en costume pailleté, une sorte de danse mexicaine populaire. Les mouvements s'accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d'un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes des mouvements d'un être sur des verres microscopiques, reflétés ensuite par un puissant lampascope.

[...] Soudain une voix plate et comme empesée, une voix sotte et dure se fit entendre ; la danseuse chantait l'alza et le holè de son fandango. Le tambour de basque se mit à ronfler sous son coude et les castagnettes à cliqueter.

Les gestes, les regards, le mouvement labial, le jeu des hanches, le clin des paupières, l'intention du sourire se reproduisaient.

Lord Ewald lorgnait cette vision avec une muette surprise. (p. 199-200)

La préfiguration du cinéma parlant a de quoi rendre muet un personnage de fiction. Comme le dit bien Sirois-Trahan, dans cet épisode du roman, comme dans plusieurs autres d'ailleurs, Edison est présenté par le romancier telle une espèce de bonimenteur de vues cinématographiques, alors qu'Ewald reprend à de nombreux détails près la figure d'un spectateur. Ici, l'imagination anticipative de Villiers serait presque sans limites : ce qui est anticipé dans cette scène, c'est à la fois le *dispositif* même du kinétoscope (invention d'Edison, justement), le *contenu* des vues (la « danse mexicaine ») et l'*horizon d'attente* d'un médium nouveau (image vivante, la vie en tant que telle, etc. ; on notera rapidement qu'il existe bien sûr un autre pôle de l'horizon d'attente du cinéma des premiers temps, qui est celui décrit par exemple par Gorki, lorsque l'écrivain parle du « royaume des ombres »). Aussi, et c'est cette fois l'imagination de Sirois-Trahan qui file à toute allure, si l'on regarde un tant soit peu quelques faits et quelques éléments de chronologie (bien qu'Edison n'ait jamais pu voir Villiers, les deux hommes voulaient ardemment se rencontrer ; Edison ne parlait pas le français, mais il est plus que probable qu'on lui ait traduit certains passages de *L'Ève* ; Edison rencontra finalement Émile Reynaud, en 1888, soit deux ans après la

parution de *L'Ève* ; l'invention du kinétoscope est contemporaine de cette rencontre), *tout porte à croire que l'Edison de chair se soit inspiré de l'Edison fictif de Villiers pour mettre en œuvre une de ses inventions les plus célèbres*. Les bases du kinétoscope à bande pelliculaire auraient ainsi leur origine dans le passage du quatrième livre de *L'Ève* que nous venons de citer et qui met en scène une préfiguration pour le moins détaillée de ce dispositif. Peut-on invoquer le hasard ? Pas plus que d'habitude. C'est une autre lettre qui arrive à destination : le roman de Villiers, mettant en scène un Edison fictif, devait nécessairement se retrouver dans les mains de l'Edison réel. La fiction est souvent plus hardie que la réalité. Quiconque en douterait-il encore ? Ce serait bien imprudent de sa part. On peut toujours jouer les sceptiques mais, comme le souligne Sirois-Trahan dans son texte, il serait encore bien plus fantastique que Villiers et Edison, à quelque deux années d'intervalle, inventent – d'une part dans le réel et de l'autre dans la fiction – le même dispositif, que la même innovation voie le jour, que les mêmes traductions se soient effectuées, etc. L'hypothèse d'Edison lisant son propre destin dans le roman de Villiers est somme toute la plus *réaliste*. À lire autrement les intuitions de la fiction, on en vient à réécrire l'histoire officielle des techniques et des inventions.



Edison, the Man (Clarence Brown, 1940)

Les films sur les inventeurs ne sont pas toujours les films les plus inventifs...

D'une couverture à une autre, *L'Ève* est bel et bien un roman de l'invention. Plus encore, il n'y a pas d'un côté une anticipation technique et de l'autre une dimension philosophique. Avec une pareille dichotomie, on croit avoir tout rangé, mais on ne fait qu'autoriser une autre forme de désordre. À la lettre, Villiers – qui, dans son avis au lecteur, ne parle pas innocemment d'une « œuvre d'Art-métaphysique » – est l'auteur d'un roman d'*anticipation philosophique* : *L'Ève* est un roman utopique en cela qu'il tente

d'édifier une nouvelle ontologie qui répondrait adéquatement aux innovations les plus audacieuses et les plus récentes de la technique en soi, mais aussi de l'imagination propre à la technique. Plus encore, nous sommes tout à fait prêt à défendre que cette anticipation ne soit pas seulement à trouver dans l'automate Hadaly ou dans les séances de projection didactiques que propose Edison à son jeune ami Ewald. Tout dans le roman, à commencer par son aura, respire l'innovation. La création est le motif du texte, la « petite intention » qui s'y étend, s'y tortille. Au-delà de l'Ève elle-même, le roman de Villiers peut se lire comme une suite d'images de l'invention.

À nouveau, il s'agit donc de suivre des séries, de découvrir des limites et d'effectuer des sauts qualitatifs. Aussi, d'une certaine manière, Villiers nous amène à un pôle qui s'oppose directement à la fiction vernienne. Nous l'avons dit à quelques reprises, le premier construit la fiction de la création des images, alors que le second met l'accent sur la réception. D'un côté nous avons le laboratoire d'Edison, de l'autre le château transylvanien. Par contre, il faut bien se rendre compte que, contrairement à Verne, Villiers ne pratique pas un romanesque de la « grande forme », c'est-à-dire une fiction qui s'appuie sur la béquille de l'action pour avancer et pour intéresser le lecteur. Ou bien, peut-être que si, mais l'action dans *L'Ève* n'est en rien comparable aux péripéties du *Château*. Il y a donc chez Villiers un minimalisme de l'action, qui n'a d'égal que l'incommensurabilité de la situation technique dans laquelle sont plongés les personnages du récit. Pour le dire autrement, là où Verne tente d'expliquer le mystère (qu'il y parvienne ou non, cela n'a pas trop d'importance ici, ce qui compte étant plutôt le geste lui-même), Villiers le laisse flottant.

On le constate assez bien si, par exemple, on regarde un peu la figure d'Edison. L'inventeur, tout en faisant montre d'assurance et de confiance en soi, est comme le « moi » dans la seconde topique freudienne : il n'est pas maître dans sa maison, c'est-à-dire dans son laboratoire. En fait, à bien lire Villiers, on voit en quoi son Edison fictif est un personnage clivé, une double figure, à la fois Docteur Jekyll et Mister Hyde : scientifique et magicien, inventeur et victime, créateur et créature, technicien et hypnotiseur, sceptique et fantaisiste. Son laboratoire est lui-même un lieu pluriel : à l'instar du studio godardien, il s'agit d'un lieu où se fait la diplomatie la plus énergique, entre la technique et la sorcellerie, le calcul et la rêverie. C'est la folie de cet Edison fictif que de multiplier les aller-retour

entre ces divergentes séries, préfigurant dans le même temps et Lumière et Méliès. Entre l'une et l'autre de ces séries, Villiers semble à la recherche de la plus petite différence, dans le but, paradoxal il est certain, de suggérer une distance en apparence incommensurable entre ces séries ou ces situations. Villiers met donc en scène une certaine image de la folie : est fou celui qui enlace à la fois le positivisme et l'hypnotisme. Le romancier donne à cela un nom amusant, celui de « positivisme énigmatique ». Cette expression, oxymoronique s'il en est, est à l'œuvre dans tout le roman. Elle en tire les moindres ficelles, si bien que le roman devient pour ainsi dire l'expansion romanesque de cette figure, et ce, en ne faisant appel qu'au strict minimum d'actions et de péripéties.

En effet, une grande partie du roman, très original en cela, n'est constituée que du soliloque d'Edison. L'inventeur de génie (dans l'optique où le génie est la limite de la folie, et vice versa) s'installe au chaud dans son laboratoire, manipule doucement ses objets, joue avec l'éclairage des lieux. Les divers objets techniques qui l'entourent semblent lui octroyer un flux de la conscience toujours renouvelé qui trouve, nous semble-t-il, son parfait équivalent cinématographique dans un film de Robert Altman, *Secret Honor* (1984), sur lequel on dira deux mots, en espérant le tacite accord du lecteur. Ce film est, non moins que les premiers livres de *L'Ève*, le soliloque d'un fou génial – Richard Nixon, seul personnage du récit, qui s'enferme dans son cabinet avec une bouteille d'alcool et un revolver, dans le but d'enregistrer ses Mémoires, grâce à une caméra et un magnétophone, avant son imminent suicide –, entouré par une multiplicité d'objets techniques qui, à la lettre, *dialoguent* avec lui, encadrent le flux de sa pensée et orientent les vagues de son imagination. Le bureau de Nixon est un lieu producteur d'affects et de pensées, à l'instar du laboratoire d'Edison, du studio de Godard ou du château de Verne. Nixon s'accuse, se louange, s'excuse, revient sur ce qu'il vient tout juste de dire, manipule les objets et ne cesse de modifier les points de vue sur sa propre personne que lui offre la technique. Aussi, il va de soi que le film d'Altman orchestre un surprenant « retour » (un *feedback*) de la technique sur l'humain, à partir, on l'a déjà compris, de la biographie même de Nixon. Le scandale du Watergate, en effet, est, à un certain degré, le fruit des objets techniques : d'abord les micros et autres gadgets installés dans les bureaux des opposants politiques, mais aussi les propres enregistrements téléphoniques de Nixon qui en viendront à l'incriminer davantage. Celui qui combat par la technique risque également d'être tué par

elle. Enfin, toutes proportions gardées, il en va un peu de même pour l'Edison de Villiers, qui a souvent l'air non pas de l'inventeur mais de l'objet qui se voit manipulé par les machines, toutes plus étranges les unes que les autres, qui l'entourent telle une armée d'ombres électriques.



Secret Honor (Robert Altman, 1984)

Les activités d'Edison dans son laboratoire font également penser à un autre personnage célèbre, de l'autre côté de l'Atlantique cette fois, du moins tel que le présente Emmanuelle André dans son fascinant dernier livre : Jean-Martin Charcot, membre fondateur et chef de file de l'École de la Salpêtrière, dont la création est contemporaine du roman de Villiers. « Charcot était un visuel, un voyant, disait de lui Freud, un passionné d'art et de peinture, qui avait une culture de l'image dont il comptait bien faire profiter ses recherches en neurologie et son travail sur l'hystérie. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que celle-ci envahisse l'imagerie, bénéficiant par ailleurs d'une popularité qui s'étendit bien au-delà des frontières de l'hôpital. Mais Charcot alla plus loin. Dans son désir de maîtriser la maladie, il imposa un rythme à l'hystérie et, pour cela, tout à la fois, il donna une forme temporelle à un phénomène visuel (le découpage de la grande crise hystéro-épileptique) et une forme visuelle à ce phénomène temporel qu'il venait d'identifier³⁵⁴ », écrit entre autres E. André dans la conclusion (bien nommée du reste : « Charcot cinéaste ? ») de son ouvrage. La Salpêtrière, le lecteur devance sans doute nos paroles, est le laboratoire de Charcot. Il entre volontiers dans la série des lieux producteurs d'images (studio, bureau, château, donjon, etc.). Entrer dans ce lieu, le dit bien à sa façon E. André, c'est aussi

³⁵⁴ Emmanuelle André, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 185-186.

accepter d'entrer dans un temps particulier, un temps qui ne relève pas de la linéarité ou de l'écoulement ordinaire et monotone des heures.



My Fair Lady (George Cukor, 1964)

Autre reprise moderne du mythe de Pygmalion.



Artificial Intelligence (Steven Spielberg, 2001)

Placée dans un futur incertain, cette histoire de robots n'est pourtant pas éloignée de Freud et de Charcot. La femme androïde de cette scène d'ouverture n'est pas moins mystérieuse que les « hystériques » de l'Hôpital de la Salpêtrière. L'homme peut construire de toutes pièces une femme, il n'a tout de même pas accès à son intériorité. Albertine n'est pas loin...



Une leçon clinique à la Salpêtrière (André Brouillet, 1887)

Une source de Spielberg et de son équipe ?

D'abord, il faut le dire, le temps de l'image est un temps manipulé, mis en scène. Puis, au cœur des images, il y a toujours *l'image de quelque chose d'autre*, nous l'avons dit au début de cette intermission qui tire à sa fin. C'est sans doute le rôle de la mise en scène –

technique, passionnée, malade, hystérique – des images que de révéler ce qui en elles coexiste. Et peut-être n'avons-nous fait tout ce chemin que pour être en mesure de dire ceci sans trop craindre d'être mal compris : toute image, sans être nécessairement une pure image *du* temps, est toujours l'image *d'un* temps. Ou pourquoi ne serait-ce pas l'inverse : si le temps est la forme des images, et que les images sont légion, rien de plus normal donc que l'on ait affaire à une multitude de temps qui vivent en cohabitation et qui, du coup, ont eux aussi grandement besoin de la diplomatie. Villiers nous est donc encore utile, puisque sa fiction nous paraît traverser les sentiers de l'image pour aboutir aux portes du temps.

Quelle est la vraie nature du pacte entre Edison et Ewald ? Est-il juste de croire qu'il n'y est question que d'images sonores et visuelles ? Le motif le plus essentiel du roman est-il l'image de la pensée, la série qui va de l'esprit, au corps et à la voix ? Laissons ces questions ouvertes, pour mieux suggérer une autre voie, dont il est fort à parier qu'elle est complémentaire aux autres. Serait-il possible que le réel pacte entre Edison et Ewald, tout en étant un pacte de l'image, soit également un pacte qui ait pour principal objet le temps, et, plus particulièrement, le temps du rêve ? Citons une réplique d'Edison dans la page qui précède le premier chapitre du second livre qui a pour titre, sans trop de surprises, « Le pacte » : « Mon cher lord, vous êtes un de ces malades que l'on ne peut traiter que par le poison : je me résous donc, toutes remontrances épuisées, à vous médicamenter, s'il vous plaît, d'une façon terrible, votre cas étant exceptionnel. Le remède consiste à *réaliser vos vœux*³⁵⁵ ! ». Or, la seule façon pour Edison de réaliser les vœux d'Ewald, c'est de le faire entrer dans son propre rêve. Le jeune lord devient prisonnier du rêve d'un savant fou, déguisé sous les traits d'un inventeur de génie. L'amour d'Ewald pour Alicia-Hadaly est, somme toute, bien secondaire dans le récit de *L'Ève*. Par contre, ne l'est pas l'amour d'Edison pour ses objets techniques et ses machines. Pour Ewald, le temps du rêve c'est un éclairage nouveau sur les choses qui l'entourent, comme le montrent les premières lignes de ce chapitre au nom significatif que nous venons d'évoquer : « Toutefois, un magnétisme irrésistible était sorti de ces derniers mots. Lord Ewald, malgré lui, le subissait et ressentait le pressentiment d'un imminent prodige. / Quittant de vue Edison, il promena son attention, en silence, sur les objets environnants. / Et, sous la lumière des lampes qui leur jetait une pâleur terrible, ces objets autour de lui, monstres d'une scientifique région, prenaient des

³⁵⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 106. L'auteur souligne.

configurations inquiétantes et éclatantes. Ce laboratoire semblait, positivement, un lieu magique ; ici, le naturel ne pouvait être que l'extraordinaire³⁵⁶ ». Ewald est pris au piège, d'une manière figurée bien sûr, dans le laboratoire d'Edison. Toutefois, sa prison n'est pas vraiment un espace, mais un *temps* : il est prisonnier du temps de la rêverie technique d'un fou génial. Le laboratoire Edison, lieu de prédilection des images, est aussi, tel que le conçoit Villiers, une forme de temps. Le temps est ce dans quoi les images résonnent et prennent position.

*

Dans toute image, quelque chose est caché. L'artiste, le génie, le fou, le savant, l'analyste et l'interprète tous ces gens, malgré des différences sur lesquelles il est inutile de s'étendre, jouent le même rôle dans la diégèse des images. Proust ne le savait que trop bien, lui qui enveloppe l'intégralité de son récit dans les songes semi-éveillés d'un métaphysicien insomniaque. On le voit, il n'est pas si aisé de tenir deux discours proprement distincts sur l'image et sur le temps, puisque, entre ces deux modes de véridiction, il n'y a que connexions, traductions et transferts. C'est également ce que nous ont dit, chacun à leur manière, des auteurs à la fois disparates et correspondants tels que Vertov, Bergson, James, Godard, Verne et Villiers.

Ces fictions, surtout celles des trois derniers auteurs de notre énumération, comportent toutes un lieu privilégié, que nous avons nommé à maintes reprises lieu des images et de la diplomatie : le studio, le château, le laboratoire, mais il y a aussi des variantes comme la salle de montage, les catacombes, etc. Ces lieux permettent l'interpolation des suites d'images, et assistent à la naissance des séries. Parfois, on découvre une image nouvelle qui force à recadrer les séries précédentes, qui permet au temps de faire de nouveaux tours sur lui-même. Proust – le revoilà – était particulièrement sensible à ces puissances de l'image. Sa passion est transmise à son narrateur, qui, en déplaçant sans arrêt le centre de son attention et de son désir, sera à la recherche du secret des images, de leur petite intention qui, comme dans ce jeu du furet mis en scène dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* – et dont parle d'ailleurs Godard, dans *Scénario du film*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

« *Passion* » – va de main en main, d'intention en intention, de jeune fille en fleurs en jeune fille en fleurs. L'image, bien souvent, est une idée vague, au sens godardien du terme : une *idée-vague*, une idée qui fait vague, qui frappe les rochers puis retourne vers la mer pour mieux revenir sous une autre apparence. Mais le narrateur n'a pas l'exclusivité de la sensibilité des images. On connaît par exemple l'histoire de Bergotte, pour qui une image de peintre a suffi pour restructurer tout un pan de sa propre œuvre, qu'il croyait pourtant achevée.

Ce kaléidoscope des images – mélangeant interprétation, fiction et invention – est aussi présent dans la critique proustienne. Nous pensons, entre autres, à l'enquête menée par Philippe Boyer, dans un texte qui n'a rien perdu de son mordant, même s'il semble peu lu et travaillé aujourd'hui, *Le petit pan de mur jaune*³⁵⁷. Si l'on oublie certaines prétentions de la seconde partie de l'ouvrage, qui à nos yeux du moins ne sont pas loin de constituer un incompréhensible délire psychanalytique, on ne peut que souligner le projet de l'auteur, se mettant lui-même en scène écrivant un livre sur Proust, racontant un hypothétique et original voyage en Hollande, pour aller se coller le visage sur le tableau de Vermeer et, à partir d'un regard original sur ce tableau, recomposer la symphonie fictionnelle de la *Recherche*. Apprendre à voir, suggère à maintes reprises P. Boyer, c'est apprendre à voir autre chose. Traquer dans *La vue de Delft* des motifs qui, du coup, permettront de repérer de nouvelles tendances imprimées à même le tapis de la *Recherche*, mais que la vision ordinaire semblait nous cacher. La peinture de Vermeer est ainsi l'objet – la technique – qui rend possible une reconstitution du réel romanesque, et ce, sans y changer un mot, à l'instar de la critique interventionniste frénétiquement menée par le chevalier Bayard (trois de ces ouvrages forment d'ailleurs un cycle dans son œuvre, celui de la critique policière, dont il est pour le moins ardu de ne pas être un fervent admirateur : *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *Enquête sur Hamlet* et *L'affaire du chien des Baskerville*).

Dans cette logique, le critique (l'interprète, l'analyste, l'enquêteur sont d'autres de ses noms ou de ses pseudonymes) est celui qui a une vision, qui est obsédé ou du moins intéressé par des images qui forment une suite. Son rôle, on l'aura compris, est encore une fois tout godardien : de cette suite, il devra assembler la série la plus cohérente et la plus unie possible. Le ton professoral n'explique donc pas tout. Bien souvent, il est le voile

³⁵⁷ Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, coll. « Essai : Fiction et Cie », 1987, 256 p.

cachant la vérité des images, la découverte (au sens cinématographique) qui nous empêche d'observer les beautés du studio de l'interprétation. Évidemment, nous ne défendons pas ici que tout critique doive troquer ses *Méditations* de Descartes pour les *Fictions* de Borges. Le rôle de l'interprète n'est pas, en premier lieu, d'écrire des romans. Toutefois, il n'est pas interdit que son étude, à un moment ou à un autre, soit pour ainsi dire indiscernable de la fiction. Et nous ne sommes heureusement pas les seuls, nous intéressant à Proust, qui avons pratiqué une telle idée. Sauf erreur, cette tendance vers la dimension réflexive de la fiction se remarque davantage dans les textes qui mettent l'accent, de près ou de loin, sur l'importance des images dans l'univers proustien. On donnera un dernier exemple, qui nous permettra à la fois de mieux retomber sur nos pieds et de mieux nous envoler à nouveau, tels les personnages de Cocteau dans le dernier plan de *La Belle et la Bête*. Rappelons seulement au lecteur ces mots qui ouvrent l'étude de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* : « J'ai imaginé une fiction : *À la recherche du temps perdu* raconte une vocation de photographe autant qu'une vocation d'écrivain. C'est la découverte progressive des pouvoirs de la photographie comme œuvre de mémoire ». Et, à la page suivante, on assiste déjà à la déviation de la suite d'images, ce qui n'est en rien décevant, au contraire : « Les premières images d'*À la recherche du temps perdu* sont des images de cinéma (les aventures de Golo et de Geneviève de Brabant), terrifiantes parce qu'elles ne sont pas contenues dans le cadre d'un écran ni dans l'espace spécialement adapté d'une salle de projection mais se déroulent sur les murs mêmes de la chambre de Marcel³⁵⁸ ». La chambre du narrateur, bien sûr, voilà encore un autre studio, un autre laboratoire. C'est le lieu des fictions, pour le personnage du roman aussi bien que pour son commentateur. Mais, comme on a pu le montrer brièvement plus haut, tout lieu de l'image suggère un temps nouveau, ou du moins un temps particulier. Une couleur *du* temps, une forme *de* temps.

Ce sont ces motifs qui, tous pris les uns dans les autres comme les cordes d'un nœud gordien, ont retenu notre attention au cours de cette intermission où, sans nullement prétendre au romanesque, nous avons tout de même proposé au lecteur de penser avec des fictions, ce qui nous semble encore être le meilleur usage que l'on puisse en faire. De ces entrelacs de l'image, on débouche maintenant sur une fiction du temps.

³⁵⁸ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* [1982], suivi de *La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, respectivement p. 14 et p. 15 pour les deux citations.

TROISIÈME PLAN-SÉQUENCE

Temps

Il y a dans notre âme des choses auxquelles nous ne savons pas combien nous tenons.

— Marcel Proust, *Albertine disparue*

La *Recherche* est une machine productrice d'images, aussi bien sensorielles, perceptives, affectives, mémorielles, que mentales. Dénominateur commun du roman et de l'écriture, l'image est pourtant elle-même assujettie à autre chose, c'est-à-dire au temps. Loin d'être de simples instantanés venant clore un énoncé ou une description, les images proustiennes sont des morceaux de « temps à l'état pur », à savoir un temps « sorti de ses gonds » (pour reprendre l'expression de Kant qu'aimait citer Deleuze) : il se déploie en constant va-et-vient à travers un plan d'immanence où se joue l'économie des signes, de leur signification et de leur essence. Les entrecroisements de l'image forment des lignes temporelles, des fils qui en viendront à tisser la « robe » de la *Recherche*, comme le dit bien le narrateur de l'« Adoration perpétuelle », plein de la volupté propre au temps retrouvé. Le temps est comme l'écran où défilent les images qui, dans le même mouvement, seront ainsi en mesure de rendre le temps sensible, et aussi lisible. Du même coup, c'est grâce à cette lisibilité temporelle du défilement et des entrelacs des images, à la fois enregistrées et produites par le récit, que Proust fait œuvre de « cinéaste ». C'est aussi ce qui offre au lecteur une autre façon de recevoir le texte. « L'art cinématographique » proustien, c'est ce qu'il faut maintenant démontrer, encourage une lecture médiatisée du roman, à l'époque de la reproductibilité technique et de la projection de l'imaginaire.

Le temps permet en effet aux images de se succéder, de se répondre et de coexister, lors d'une opération qui n'est pas sans rappeler la logique spéciale du montage cinématographique où chacun des plans est pour ainsi dire subordonné au « tout » du film, à l'idée qui est en train de naître à travers les images, et ce, pas seulement dans un cinéma « classique », mais aussi dans une esthétique où le choc de l'attraction prédomine en apparence sur la continuité (le cinéma expérimental, par exemple). Mais c'est aussi bien la richesse que la complexité de l'image qui implique déjà un tout qui ne cesse de se faire, qui

se forme intrinsèquement dans chaque image qu'il faut lire comme partie totale de l'œuvre. Pour reprendre un concept bachelardien, il s'agit de la « synthèse extraordinaire » et de la « rêverie cristalline » propres aux images « vraiment *mutuelles*³⁵⁹ ». L'image proustienne de même que certaines images cinématographiques dites modernes se définissent ainsi par leur « mutualité ». Pour le dire autrement, elles sont à la fois unes et plurielles. C'est ce que Bourgeois définissait comme le mouvement propre aux images de la *Recherche*, soulignant ainsi la cinématographicité en germe, presque sauvage, du roman. Tout un réseau de correspondances se crée au cœur de l'image ; elle n'est pas fixe mais bien en mouvement. Et c'est précisément ce mouvement en tant que forme du récit qui, chemin faisant, convoque et anime d'autres images qui viendront s'inclure au réseau et ainsi apporter un changement dans le « tout », dans le temps qui permet la coexistence et le déroulement de ces images. Dans la *Recherche*, Proust met en pratique et accentue un tel dispositif d'images et de temps (d'« images-temps », dirait Deleuze) en plus de le théoriser, mais on en trouve aussi quelques éclats dans ses textes de jeunesse, par exemple dans ce fragment du *Contre Sainte-Beuve* où il est question de Balzac – même si le procédé est bien plus près du futur auteur de la *Recherche* – et de « l'interpolation des temps [...], comme dans un terrain où les laves d'époques différentes sont mêlées³⁶⁰ ». Il en revient à dire que, simultanément, le temps se crée et se différencie dans l'image. C'est une nouvelle façon de penser le temps, afin de créer un rapport original entre l'esprit et la vérité : une théorie de la vérité. On assiste à un rapport d'échange entre l'esprit et les instruments qu'il se donne. Le temps et les images sont en effet des instruments métaphoriques ou imaginaires de la pensée, instruments qui pour devenir sensibles devront s'incarner ailleurs, grâce à d'autres outils créés par l'homme. La logique du cinéma et la conception proustienne du roman sont bien deux de ces outils. Par la nature spécifique de son projet, l'écrivain s'est trouvé dans la position de devoir s'inventer un moyen d'expression, de recréer l'instrument signifiant qu'est le livre et, croyons-nous, de le rapprocher des propriétés conquises par la nature et l'évolution des dispositifs cinématographiques. Le mouvement est donc double, mutuel : la pensée crée l'instrument et le met en marche et, à son tour, l'instrument est capable de donner une nouvelle image de la pensée. Du même coup, cela rend visible et sensible un

³⁵⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 290. L'auteur souligne.

³⁶⁰ Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 289.

nouveau temps qui est celui de la coexistence de l'esprit et de l'instrument, de leur évolution mutuelle et créatrice.



L'homme à la caméra (Dziga Vertov, 1929)

L'instrument et la pensée.

Ce glissement métonymique qui, simultanément, amène l'image dans le temps et le temps dans les images a été bien vu par Genette, dans son étude des entrelacements entre la métaphore et la métonymie, ces deux figures qui « se soutiennent et s'interpénètrent³⁶¹ ». Ces transpositions métonymiques de l'« imagerie » proustienne relèvent ainsi la contiguïté de deux ou de plusieurs sensations dans un même contexte mental, c'est-à-dire dans le temps compris comme un « tout » ouvert qui change et qui n'arrête pas de changer (tel que mis en lumière par les thèses du premier chapitre de *Matière et mémoire*). Le texte proustien se forme de cette compénétration des images (métaphores) et de leur succession métonymique temporelle. Un tel procédé, qui sera le propre de son écriture, le jeune Proust l'attribue encore une fois à un autre écrivain, cette fois à Flaubert dans le style duquel « toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes. Toutes les choses s'y peignent, mais par reflet, sans en altérer la substance homogène³⁶² ». Le temps devient alors un concept mental qui permet la proximité des sensations, le voisinage entre les affects. L'image se différencie et se reprend dans le temps, ce qui explique, souligne Genette, l'irréalisme patent de la description proustienne qui fait plutôt office d'écran sur lequel on aperçoit la (re)création de la chose traitée.

³⁶¹ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 42.

³⁶² Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 269.

À Combray, les rêveries et les fantasmes du jeune héros-narrateur sont la plupart du temps causés par quelque opération métonymique. C'est que l'on remarque de grandes interférences entre l'image et son milieu. « Parfois à l'exaltation que me donnait la solitude, s'en ajoutait une autre que je ne savais pas en départager nettement, causée par le désir de voir surgir devant moi une paysanne que je pourrais serrer dans mes bras. Né brusquement, et sans que j'eusse eu le temps de le rapporter exactement à sa cause, au milieu de pensées très différentes, le plaisir dont il était accompagné ne me semblait qu'un degré supérieur de celui qu'elles me donnaient. Je faisais un mérite de plus à tout ce qui était à ce moment-là dans mon esprit, au reflet rose du toit de tuile, aux herbes folles, au village de Roussainville où je désirais depuis longtemps aller, aux arbres de son bois, au clocher de son église, de cet émoi nouveau qui me les faisait seulement paraître plus désirables parce que je croyais que c'était eux qui le provoquaient, et qui semblait ne vouloir que me porter vers eux plus rapidement quand il enflait ma voile d'une brise puissante, inconnue et propice » (I, 154), lit-on dans l'ouverture de cette poétique métonymique de la rêverie. C'est bien là une sorte d'harmonie spectatorielle entre l'imagéité et la temporalité, à savoir que l'image et le temps se donnent « en spectacle ». L'image désirée de la paysanne est pour ainsi dire superposée à la réalité matérielle de Combray. Comme l'indique Proust, c'est l'image mutuelle de la vision et de l'imaginaire qui provoque un émoi individuel et emporte le sujet dans la brise, puissante mais inconnue, de l'ubiquité. « Mais si ce désir qu'une femme apparût ajoutait pour moi aux charmes de la nature quelque chose de plus exaltant, les charmes de la nature, en retour, élargissaient ce que celui de la femme aurait eu de trop restreint. Il me semblait que la beauté des arbres c'était encore la sienne et que l'âme de ces horizons, du village de Roussainville, des livres que je lisais cette année-là, son baiser me la livrerait ; et mon imagination reprenant des forces au contact de ma sensualité, ma sensualité se répandant dans tous les domaines de mon imagination, mon désir n'avait plus de limites » (*id.*). La jeune femme – à la fois réelle et imaginaire – n'est plus dissociable du milieu, dont l'essence ne cesse de changer. La liaison métonymique est aussi bien spatiale, affective, perceptive que temporelle. Dans un brouillage entre la chose, le sujet et l'objet, elle reprend et mêle les diverses catégories propres à l'image proustienne. Le mouvement du désir indique la succession métonymique du monde et de ses signes.

« C'est qu'aussi – comme il arrive dans ces moments de rêverie au milieu de la nature où l'action de l'habitude étant suspendue, nos notions abstraites des choses mises de côté, nous croyons d'une foi profonde, à l'originalité, à la vie individuelle du lieu où nous nous trouvons – la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol. Car en ce temps-là tout ce qui n'était pas moi, la terre et les êtres, me paraissait plus précieux, plus important, doué d'une existence plus réelle que cela ne paraît aux hommes faits. Et la terre et les êtres je ne les séparais pas. J'avais le désir d'une paysanne de Méséglise ou de Roussainville, d'une pêcheuse de Balbec, comme j'avais le désir de Méséglise et de Balbec » (I, 154-155), poursuit le jeune héros-narrateur dans sa découverte de la « prose du monde ». Et c'est bien là tout le mérite de Proust d'avoir su pousser la succession et l'identification métonymiques jusqu'au vertige tout en faisant de ce kaléidoscope d'images et de temps le Saint Graal de l'apprentissage – aussi bien cinématographique que littéraire – du narrateur. Il doit apprendre à vivre dans ce monde autoréfléchissant et en mouvement, rendu possible par des « métaphores à fondement métonymique », des « métaphores *diégétiques*³⁶³ » dit encore Genette, reprenant – c'est l'auteur qui le précise – ce terme aux théoriciens du langage cinématographique qui en ont d'abord fait bon usage. L'image n'est pas extérieure au récit (comme la métaphore à la métonymie), elle naît de lui ou, plutôt, elle émerge de sa succession temporelle particulière. « Connaître à Paris une pêcheuse de Balbec ou une paysanne de Méséglise, c'eût été recevoir des coquillages que je n'aurais pas vus sur la plage, une fougère que je n'aurais pas trouvée dans les bois, c'eût été retrancher au plaisir que la femme me donnerait tous ceux au milieu desquels l'avait enveloppée mon imagination. Mais errer ainsi dans les bois de Roussainville sans une paysanne à embrasser, c'était ne pas connaître de ces bois le trésor caché, la beauté profonde. Cette fille que je ne voyais que criblée de feuillages, elle était elle-même pour moi comme une plante locale d'une espèce plus élevée seulement que les autres et dont la structure permet d'approcher de plus près qu'en elles, la saveur profonde du pays » (I, 155). De cette communication directe entre deux univers – l'être et le monde –, on ne peut que reconnaître ce qui était l'essence même de l'expérience de la madeleine, cette logique de la réminiscence que le narrateur ne sera en mesure de

³⁶³ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 47-48. L'auteur souligne.

comprendre que tout à la fin du *Temps retrouvé* (et pour cause, puisqu'il s'agit de la règle de composition de l'œuvre à venir et que la *Recherche* est le récit de la découverte de cet ouvrage). C'est en effet la nature du souvenir pur que de déclencher une métaphore originelle que l'esprit-instrument pourra développer – comme on développe de la pellicule – et mettre en relief dans le temps incorporé de la conscience-écran. Le souvenir pur, l'image et la métaphore sont les déclencheurs de ce temps créateur et analytique, de cette « contagion métonymique³⁶⁴ » dont parle aussi Genette. La *Recherche* et le cinéma, loin d'être seulement les édifices du souvenir et de la mémoire, sont davantage des *cathédrales métonymiques*, des arts métonymiques de la réalité et de son mouvement continu d'images.

Chez Proust, une métaphore est toujours suivie d'une autre comme au cinéma un plan se différencie lui-même à partir des divers mouvements de l'appareil ou gagne en profondeur sémantique et affective même s'il reste fixe. Et cette contamination ou irradiation métonymique dans laquelle le romancier excelle et innove peut se comprendre comme une préfiguration instinctive du montage analogique et temporel que mettront en œuvre plusieurs cinéastes de la modernité, que l'on pense à Welles (l'énigmatique métaphore « *rosebud* » qui traverse et agence les différents plans du passé afin de repérer à quel niveau se trouve la chose tant désirée) ou au duo Resnais et Robbe-Grillet lors de *Marienbad* (prolifération de la photographie des deux pseudo-amants qui prend place dans une nappe particulière du passé pour ensuite « contaminer » toutes les autres par une reproduction technique de l'objet symbolique). « [C']est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche : qui le rend à lui-même et à sa véritable "essence", qui est sa propre fuite et sa propre Recherche. Ici donc, ici seulement – par la métaphore, mais *dans* la métonymie –, ici commence le Récit³⁶⁵ ». On voit bien que cette conclusion de Genette, en plus de définir admirablement le projet proustien, peut sans problème s'appliquer à certaines entreprises cinématographiques pratiquant leur propre réanimation du temps perdu, dont la modernité filmique d'un Welles et d'un Resnais offre certainement un des exemples les plus probants. En tentant de se fuir, le récit ne cesse de se créer, ce qui est caractéristique de la circularité et de l'ubiquité temporelles mises en œuvre par Proust.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 63. L'auteur souligne.



Citizen Kane (Orson Welles, 1941)

Il arrive bien souvent dans la *Recherche* qu'un élément d'une séquence narrative particulière en vienne à rythmer la scène en question et, plus encore, à en proposer – de façon métonymique, bien sûr – une grille de lecture, comme nous avons tenté de le montrer, dès notre prologue, avec les « cavaliers cinématographiés » faisant de l'univers filmique une méthode pour comprendre le passage d'Odette au Bois. L'image permet de lire la scène sur un nouveau plan, de la transporter dans un autre temps. Dans la première partie du *Temps retrouvé*, une autre promenade est l'occasion d'une telle redistribution des valeurs et fournit un nouveau foyer d'irradiation esthétique accroissant les possibilités du récit.

« Avant l'heure où les thés d'après-midi finissaient, à la tombée du jour, dans le ciel encore clair, on voyait de loin de petites taches brunes qu'on eût pu prendre, dans le soir bleu, pour des moucheron, ou pour des oiseaux. Ainsi quand on voit de très loin une montagne on pourrait croire que c'est un nuage. Mais on est ému parce qu'on sait que ce nuage est immense, à l'état solide, et résistant. Ainsi étais-je ému parce que la tache brune dans le ciel d'été ne fût ni un moucheron, ni un oiseau, mais un aéroplane monté par des hommes qui veillaient sur Paris » (IV, 313), dit le narrateur pour ouvrir cette succession métonymique, analogue aux innombrables déplacements sociaux provoqués par la guerre et savamment analysés par Proust. « À l'heure du dîner les restaurants étaient pleins ; et si passant dans la rue je voyais un pauvre permissionnaire, échappé pour six jours au risque permanent de la mort, et prêt à repartir pour les tranchées, arrêter un instant ses yeux devant les vitrines illuminées, je souffrais comme à l'hôtel de Balbec quand les pêcheurs nous regardaient dîner, mais je souffrais davantage parce que je savais que la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes, et plus touchante encore parce

qu'elle est plus résignée, plus noble, et que c'est d'un hochement de tête philosophe, sans haine, que prêt à repartir pour la guerre il disait en voyant se bousculer les embusqués retenant leurs tables : "On ne dirait pas que c'est la guerre ici" » (*id.*). S'installe dans ce texte une sorte de mouvement de va-et-vient où Proust, pour indiquer le temps nouveau qu'ont provoqué la guerre et ses bouleversements de toutes sortes, en vient à pratiquer une déclinaison des visions et des points de vue à partir d'une position clé, celle d'un observateur lointain mais omniscient dont l'image est offerte par l'aéroplane surplombant Paris. En fait, la position du narrateur se promenant sur les boulevards est analogue à celle de l'avion qui effectue son trajet circulaire au-dessus de la ville. La guerre est pour le romancier l'occasion, pour reprendre des métaphores qui sont dans le roman, de faire fonctionner le kaléidoscope de la perception en plaçant le sujet dans le « kinétoscope de l'obscurité » permettant la transmutation des formes et des essences, comme le montre bien la série métonymique tache-moucheron-oiseau-aéroplane. L'avion survole encore et encore Paris pour s'assurer que rien ne change et que, malgré la guerre, l'ordre règne, alors que le narrateur déambule dans la cité pour cartographier les diverses métamorphoses. Le narrateur se donne à lire comme un objet technique bien spécial qui, dépassant par là la ronde de l'aéroplane, est en mesure de faire coexister l'observation et la création, la représentation du mouvement – social, psychologique, perceptif et autres – et son analyse. Du coup, nul ne sera surpris de ce que l'on retrouve dans le prochain passage, en suivant son ordre chronologique (aussi chronologique que Proust peut l'être), ce qui est la meilleure façon de suivre et de décortiquer la composition pour le moins singulière du texte.



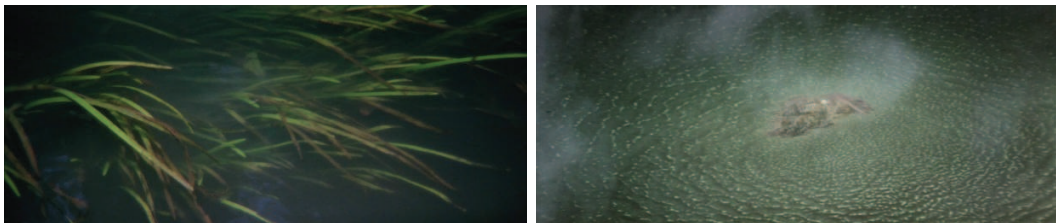
Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Le héros-narrateur sur son « fauteuil magique ». Il surplombe la salle alors que les autres personnages regardent des « actualités » cinématographiques. Et c'est peut-être la meilleure définition du personnage proustien : il est une ombre.



Stalker (Andreï Tarkovski, 1979)

Un tel point de vue surplombant est caractéristique du cinéma de Tarkovski. De l'ombre, on passe à l'œil.



Solaris (Andreï Tarkovski, 1972)

Premier et dernier plan du film.

« Puis à 9 heures et demie, alors que personne n'avait encore eu le temps de finir de dîner, à cause des ordonnances de police on éteignait brusquement toutes les lumières, et la nouvelle bousculade des embusqués arrachant leurs pardessus aux chasseurs du restaurant où j'avais dîné avec Saint-Loup un soir de perme avait lieu à 9 h 35 dans une mystérieuse pénombre de chambre où l'on montre la lanterne magique, de salle de spectacle servant à exhiber les films d'un de ces cinémas vers lesquels allaient se précipiter dîneurs et

dîneuses. Mais après cette heure-là, pour ceux qui, comme moi, le soir dont je parle, étaient restés à dîner chez eux, et sortaient pour aller voir des amis, Paris était, au moins dans certains quartiers, encore plus noir que n'était le Combray de mon enfance ; les visites qu'on se faisait prenaient un air de visites de voisins de campagne » (IV, 313-314). Ce sont donc la lanterne magique et le cinématographe – finalement réunis par Proust lui-même – qui viennent faire suite à l'image de l'aéroplane, en une vision plus perçante et animée. Dans le même temps, il s'agit bel et bien d'une mise en abyme qui vaut pour toutes les scènes où il est question du mode d'existence de Paris en guerre, et ce, pour deux raisons complémentaires. D'une part, puisque le narrateur, multipliant les promenades et les flâneries urbaines, se transforme en véritable peintre de la vie moderne, c'est-à-dire en caméraman, tentant pour ainsi dire de fixer un bloc de la durée toujours changeante propre à ce temps nouveau. En voulant rendre compte de ce que l'on pourrait nommer la « chronique de la modernité parisienne », à savoir des fragments d'actualités sur la nature même des êtres et du monde, le narrateur fait œuvre de cinéaste (comme d'autres écrivains de l'époque de Proust, cela va de soi). D'autre part, la « mystérieuse pénombre » des salles obscures est analogue à celle qui recouvre Paris en ce temps de guerre, atmosphère que Companéez et surtout Ruiz ont bien rendue dans leur film respectif (Ruiz montre d'ailleurs une de ces séances de projection : le narrateur est assis sur un fauteuil dans une salle de cinéma où l'on présente des films d'actualités sur la guerre et il lit une lettre de Gilberte où il est question de la défense de Tansonville ; tout à coup le fauteuil se met à léviter, rappelant le « fauteuil magique » des premières pages de la *Recherche*, le narrateur ayant pour ainsi dire gagné l'ubiquité de la caméra, ce que souligne également la voix *off* aérienne qui rythme les images projetées). Vivre dans cette ville en guerre revient, selon Proust, à expérimenter le déroulement « cinématographique » du monde. C'est la double fonction de la métonymie « cinématographique » qui se déploie dans cet épisode du *Temps retrouvé*, préparée (consciemment ou non) par l'auteur depuis les images de lanterne magique – donnant en quelque sorte une profondeur de champ sémantique au cinématographe et aux salles de projection – qui ouvrent *Du côté de chez Swann*. De la lanterne magique au cinéma, est tracée la transversale qui permettra aux deux côtés de l'œuvre de se rejoindre. Cela consiste principalement à poser le problème des images et de leur double rapport au réel et au temps. À l'objectivité de la caméra s'incorpore l'idéologie

de l'expérience cinématographique. La guerre et ses visions particulières permettent au narrateur et au lecteur de comprendre l'image en tant que tout, à savoir comme un bloc ou un agencement de volumes, de formes et de mouvements. La mobilité de la caméra, à l'instar des déambulations métaphysiques du narrateur, fonctionne comme valeur de vérité en ce que le mouvement s'effectue à la fois dans l'espace, dans le temps et dans l'économie des valeurs (psychologiques, esthétiques, sociales, amoureuses, etc.). Proust ne fait donc pas que reproduire les observations de son narrateur, il en propose l'analyse conceptuelle, au même titre que le projecteur cinématographique ne fait pas que rendre mécaniquement les images enregistrées, mais les (dé)compose « conceptuellement » en donnant à voir l'idée derrière l'image. Le roman proustien et le cinéma sont des spectacles à transformations. Or, la suite du passage multiplie davantage les expériences cinématographiques.

« Ah ! si Albertine avait vécu, qu'il eût été doux, les soirs où j'aurais dîné en ville de lui donner rendez-vous dehors, sous les arcades ! D'abord je n'aurais rien vu, j'aurais eu l'émotion de croire qu'elle avait manqué au rendez-vous, quand tout à coup j'eusse vu se détacher du mur noir une de ses chères robes grises, ses yeux souriants qui m'avaient aperçu et nous aurions pu nous promener enlacés sans que personne nous distinguât, nous dérangeât et rentrer ensuite à la maison. Hélas, j'étais seul et je me faisais l'effet d'aller faire une visite de voisin à la campagne, de ces visites comme Swann venait nous en faire après le dîner, sans rencontrer plus de passants dans l'obscurité de Tansonville, par le petit chemin de halage, jusqu'à la rue du Saint-Esprit, que je n'en rencontrais maintenant dans les rues devenues de sinueux chemins rustiques, de la Sainte-Clotilde à la rue Bonaparte » (IV, 314), dit bien le narrateur, montrant par là la faculté de l'observateur proustien à *opérer dans le temps*. La série métonymique de ces expériences obscures juxtapose les lieux et les époques, en plus de réanimer les morts. C'est l'inconscient cinématographique qui opère et c'est lui qui est représenté. La fixité ordinaire de la vision humaine est remplacée par le cadrage nomade d'un mode d'existence filmique propre à un monde décentré et miroitant. Le flâneur proustien doit cinématographier la réalité pour y découper et y monter un sens, soulignant ainsi une des propriétés majeures du médium filmique, celle qui consiste à rendre compte du processus interne des associations d'idées. « D'ailleurs, comme ces fragments de paysage que le temps qu'il fait fait voyager, n'étaient plus

contrariés par un cadre devenu invisible, les soirs où le vent chassait un grain glacial, je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse dont j'avais jadis tant rêvé, que je ne m'y étais senti à Balbec ; et même d'autres éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris faisaient croire qu'on venait, descendant du train, d'arriver pour les vacances en pleine campagne : par exemple le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les soirs au clair de lune. Celui-ci donnait de ces effets que les villes ne connaissent pas, et même en plein hiver ; ses rayons s'épandaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard Haussmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes » (*id.*). Les rues enneigées de Paris reflétant les variations du clair de lune sont bien une autre caractéristique de l'expérience cinématographique orchestrée par Proust lors du *Temps retrouvé*, dont le point d'orgue sera le film surréaliste du « Bal de têtes ». La guerre est l'occasion pour le narrateur de faire passer l'expérience urbaine à travers une série métonymique de recadrages pour le moins hétéroclites. Le mouvement de la ville, les fluctuations de son essence, se donnent à voir et à analyser pour le futur romancier qui, curieusement, apprend son métier à l'aide d'un « devenir-cinéaste ». L'image stylisée exprime non pas la fantaisie, mais la réalité : une réalité dans laquelle le temps, conçu comme « tout » qui change, ne cesse d'amener les changements les plus radicaux.

« Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël ; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, comme on les voit souvent dans la nature au soleil couchant, quand celui-ci inonde et rend réfléchissantes les prairies où des arbres s'élèvent à intervalles réguliers. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicieuse, la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres, légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs. Et sur les places, les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal » (IV, 314-315), dit le narrateur qui progresse à vue d'œil (c'est le cas de le dire) dans la simultanéité contrapuntique de la « prose du monde » devenue cinématographie du réel. Lors de ce retour à Paris, le narrateur comprend de plus en plus que ces nouvelles

images qui s'offrent à lui sont des visions d'un type bien spécial en ce qu'elles possèdent en elles-mêmes leur contrepoint. Ce sont, on l'aura deviné, des images mutuelles dont la logique est celle du cristal et de ses innombrables reflets. Le narrateur, qui se rapproche de sa révélation finale, doit composer avec ce perpétuel ajustement d'images à partir duquel la subjectivité des êtres et des choses se forme. Le narrateur, selon l'expression consacrée de l'ouvrage de Mieke Bal, devient en quelque sorte un « focalisateur³⁶⁶ » ou, pourrait-on ajouter, un opérateur-cadreur, voire un monteur. Paris est alors une expérience cinématographique en ce que la ville se donne comme une somme de visibilités, figures dont le narrateur-focalisateur devra tester les potentialités pour ensuite les redistribuer dans une sorte de recadrage incessant de la réalité vécue, perçue et imaginée. « Par ces jours exceptionnels toutes les maisons étaient noires. Mais au printemps au contraire, parfois de temps à autre, bravant les règlements de la police, un hôtel particulier, ou seulement un étage d'un hôtel, ou même seulement une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets apparaissait, ayant l'air de se soutenir toute seule sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance. Et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient. Puis on passait et rien n'interrompait plus l'hygiénique et monotone piétinement rustique dans l'obscurité » (IV, 315). C'est en effet le propre du cinéma de *projeter* le naturel sous un jour toujours nouveau, de retrouver l'étrange et l'exceptionnel au sein du familier et de tout faire baigner dans une sorte de réservoir temporel. Les effets d'ombre et de lumière que comporte ce passage haut en couleur sont comme des signes visuels des pensées et des sentiments du narrateur. Il projette sa réalité intérieure sur le monde matériel qui devient un écran pour sa propre subjectivité, si bien que les changements provoqués par la guerre en viennent à coexister avec le déraillement positif qui guette l'esprit du personnage, approchant sans le savoir la révélation du mystère que représente la nature de sa vocation artistique, dans ce tome final de la *Recherche*.

³⁶⁶ Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse/Montréal, Presses Universitaires du Mirail/XYZ Éditeur, coll. « Documents », 1997, p. 11.

On voit bien que la succession métonymique rend possible le défilement des modes d'existence de l'impression de réalité : chaque image représente un « être au monde » particulier. L'enchaînement métonymique, qui ne peut qu'avoir lieu dans le « tout » du temps comme ouvert, déclenche la création de nouveaux « cadres », suivant la définition goffmanienne (qui reprend elle-même la pensée de Gregory Bateson), en ce sens que les cadres sont des « principes d'organisation qui structurent les événements [...] et notre propre engagement subjectif³⁶⁷ » en vue d'approfondir les notions d'expérience, de vie quotidienne et de mondes (monde de la perception, monde social, monde de l'amour, etc.). C'est bien ces innombrables recadrages qui font de la *Recherche* un spectacle total, pour le narrateur aussi bien que pour le lecteur. À travers eux, le narrateur recherche le meilleur monde possible, l'image qui constituera l'ultime mode d'existence, l'adoration perpétuelle dont le destin sera le temps. La métaphore cinématographique du cadre permet de s'intéresser aux strates de la réalité et de différencier les multiples niveaux temporels dans lesquels le sujet évolue. Ce que l'on essaie de définir comme la cinématographicité de Proust est ainsi l'occasion d'approfondir – de recadrer – les notions de vie quotidienne et de mondes possibles. En nous permettant de voir Proust autrement, le cinéma multiplie également les circonstances et les relectures de la réalité. L'analyse des cadres de la *Recherche*, à travers les deux composantes majeures que sont l'espace et le temps, révèle du même coup l'organisation « cinématographique » des expériences de lecture et d'écriture. Lire « cinématographiquement » Proust, c'est tenter de le recadrer pour chercher à actualiser certaines virtualités du texte, ce qui est aussi la démarche des cinéastes-adaptateurs. Cette notion de « recadrage », comme le dit souvent Goffman, montre bien qu'il n'y a aucune hiérarchie entre les arts et les modes d'expressions, seulement différentes organisations de l'expérience, qu'elle soit vécue ou fictionnelle, voire dans l'entre-deux.

Le recadrage le plus important de la *Recherche* est sans surprise celui qui nous mène du temps perdu au temps retrouvé. Ce recadrage temporel de l'expérience est à même

³⁶⁷ Ervin Goffman, *Les cadres de l'expérience*, traduction d'Isaac Joseph avec Michel Darteville et Pascale Joseph, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991 [1974], p. 19. Pour une analyse goffmanienne du théâtre social de la *Recherche*, voir Livio Belloï, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, coll. « Texte à l'œuvre », 1993, 180 p.

de procurer au narrateur – et, selon le vœu de Proust, au lecteur – une félicité nouvelle. La « psychologie dans le temps » revendiquée par l’auteur consiste davantage en un recadrage, une reconsidération du même en ce qu’il est autre, au même titre que le « je » du roman est et n’est pas Proust. La composition romanesque de l’auteur, comme on le voit dans un passage de son article sur Flaubert, est bien originale parce qu’elle reprend pour les dépasser les entreprises de grands précurseurs tels Chateaubriand ou Nerval, déjà deux « recadreur » émérites :

Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, même très lettrées, méconnaissant la composition rigoureuse bien que voilée (et peut-être plus difficilement discernable parce qu’elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d’un premier morceau, la cause et l’effet, se trouvaient à un grand intervalle l’un de l’autre) crurent que mon roman était une sorte de recueil de souvenirs, s’enchaînant selon les lois fortuites de l’association des idées. Elles citèrent à l’appui de cette contre-vérité, des pages où quelques miettes de « madeleine », trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit « je » et qui n’est pas toujours moi) tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l’ouvrage. Or, sans parler en ce moment de la valeur que je trouve à ces ressouvenirs inconscients sur lesquels j’asseois, dans le dernier volume [...] de mon œuvre, toute ma théorie de l’art, et pour m’en tenir au point de vue de la composition, j’avais simplement pour passer d’un plan à un autre plan, usé non d’un fait, mais de ce que j’avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire. Ouvrez les *Mémoires d’outre-tombe* ou *Les filles du feu* [...]. Vous verrez que les deux grands écrivains qu’on se plaît [...] à appauvrir et à dessécher par une interprétation purement formelle, connurent parfaitement ce procédé de brusque transition. Quand Chateaubriand est [...] à Montboisier, il entend tout à coup chanter une grive. Et ce chant qu’il écoutait si souvent dans sa jeunesse, le fait aussitôt revenir à Combourg, l’incite à changer, et à faire changer le lecteur avec lui, de temps et de province. De même la première partie de *Sylvie* se passe devant une scène et décrit l’amour de Gérard de Nerval pour une comédienne. Tout à coup ses yeux tombent sur une annonce [...]. Ces mots évoquent un souvenir, ou plutôt deux amours d’enfance : aussitôt le lieu de la nouvelle est déplacé. Ce phénomène de mémoire a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les œuvres pourraient avoir pour titre celui que j’avais donné d’abord à une des miennes : *Les intermittences du cœur*³⁶⁸.

Ce phénomène que Proust nomme à quelques reprises « transition » ou « déplacement », que selon lui plusieurs lettrés n’arrivent pas à saisir, est une manifestation exemplaire de recadrage, dont les effets sont à la fois praticables par l’auteur et par le lecteur. Les intermittences du cœur sont bien les aléas du recadrage de l’expérience, vécue ou littéraire. Le recadrage qui émane du ressouvenir est un rapport à l’être et une manière d’habiter le monde. L’écrivain ne tente rien d’autre que de rendre compte de sa rencontre avec le monde qui réside dans cette capacité, cinématographique s’il en est une, à « passer d’un plan à l’autre ». On assiste à la prise de conscience d’un nouveau système d’équivalences qui vise à défaire les liens entre les choses au nom d’un rapport plus vrai. La surexistence

³⁶⁸ Marcel Proust, « À propos du “style” de Flaubert », *Essais et articles*, op. cit., p. 598-599.

de l'œuvre d'art permet à l'artiste de transgresser les frontières spatiales et temporelles de l'expérience en les recadrant, mode d'existence qu'a mis en marche le cinématographe dès son invention, et surtout grâce aux découvertes d'un Méliès puis d'un Griffith, en offrant une vision composée, « à large ouverture » écrit encore Proust, de la réalité. Les ressouvenirs et autres sensations analogues consistent en la création de schèmes interprétatifs qui eux-mêmes produisent les cadres appropriés pour l'identification et la différenciation des événements dans l'espace, dans le temps et dans l'esprit qui en fait la synthèse. L'événement, voit-on souvent chez Goffman, est analysé et perçu selon des types de cadres, le cadre choisi permettant de décrire ou de singulariser l'événement d'une façon plutôt que d'une autre. Une fiction comme celle de Proust, ou un dispositif tel que celui inventé par les frères Lumière, consiste essentiellement, en réponse à l'indétermination dans le monde réel, à penser les actes de la vie quotidienne à partir d'un ou de plusieurs cadres qui les informent. Un phénomène stupéfiant comme celui du ressouvenir ou, en 1895, celui de la projection de l'arrivée d'un train en gare, remet en cause l'approche générale du cours du monde. Depuis l'invention du cinématographe, le monde que nous avons sous les yeux n'est plus le même, puisque nous savons qu'il est maintenant en mesure d'être décomposé spatialement et temporellement, d'être recadré par un instrument qui en vient à modifier la pensée, ce que Proust, parlant de son propre ouvrage, répète à quelques reprises à la fin du *Temps retrouvé*. Le cinéma est en quelque sorte le cadre de tous les cadres, il contient virtuellement toutes les perspectives, les ordres de grandeur, les couleurs et les vitesses. Il a atteint l'ubiquité spatiale et temporelle revendiquée par Proust. Les réactions hostiles envers *Du côté de chez Swann*, comme le mentionne l'article sur Flaubert qui date d'après la guerre, témoignent de la résistance considérable que manifeste le sens commun devant les modifications de cadrages que certaines œuvres font subir à la réalité, voire à l'art qui existait avant elles. Les réactions hostiles de ces mêmes « lettrés » (pas tous évidemment³⁶⁹) envers les premières projections cinématographiques rendent compte de la même précarité propre à tout recadrage.

³⁶⁹ Il existe d'ailleurs de plus en plus d'anthologies d'écrivains contemporains de la « naissance » du cinématographe qui ont commenté avec enthousiasme cette apparition, à commencer par le recueil du proustien Jérôme Prieur, *Le spectateur nocturne : les écrivains et le cinéma. Une anthologie*, Paris, *Les Cahiers du Cinéma*, 1993, 270 pages. De ce même auteur, on peut aussi lire *Proust fantôme*, édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 187 p.



Gravity (Alfonso Cuarón, 2013)

Le cinéma « virtuel » des technologies du numérique transforme le média en vecteur d'ubiquité. Le « plan » est potentiellement infini : il peut explorer, sans coupure et sans restriction, l'entièreté de l'espace et du temps. Dans cette scène, il est amusant de voir les astronautes travailler la mécanique de leur vaisseau : derrière les technologies les plus avancées, il y a toujours du « hardware ». L'ubiquité est à la fois totale et relative, abstraite et concrète.

Ses plus grands chocs de recadrages, le narrateur les vivra dans la bibliothèque Guermantes, lors de la célèbre série de réminiscences cuiller-serviette-livre (ce qui montre bien que ce n'est pas tant l'événement qui compte que la façon de l'appréhender). C'est toute sa vie qui est mise en perspective, son esprit en relief. De cette nouvelle vue, se donne comme lisible sa vocation d'écrivain qu'il a expérimentée chemin faisant avant d'arriver à cet ultime moment. Plus encore, le « Bal de têtes » – que nous avons déjà présenté comme une métalepse (figure narrative et fictionnelle comprise ici comme la présence d'un cadre dans un autre) cinématographique – sera l'occasion pour le narrateur de lui-même mettre en pratique les divers changements de cadres qu'il n'a jusqu'ici fait que rencontrer au hasard de tel ou tel signe. La composition du livre à venir naît de la possibilité de recadrer son passé et celui de tous les hommes, traitement filmique – comme l'exprime bien la présence importante de la lanterne magique au cours de cette ultime scène – que subissent les divers convives de cette matinée, d'Argencourt le premier, comme nous l'avons déjà montré.

Encore que nous aurons maintes fois l'occasion de revenir sur ce concept, il serait bon de préciser, avec un exemple choisi entre mille, l'importance pour le moins primordiale que Proust accorde à la notion de (re)cadrage pour l'apprentissage de son narrateur, ce que nous incite à lire cinématographiquement cette initiation. Il s'agit des rencontres que le narrateur tente de forcer avec les jeunes filles de la « petite bande », aperçues sporadiquement sur la plage de Balbec. Le passage en question suit la première rencontre

du narrateur, accompagné de Saint-Loup, avec Elstir (autre recadreur exemplaire). Proust, pourrait-on dire, tente ici de rendre compte de l'impressionnisme du désir adolescent ou, en d'autres termes, de la difficulté pour un jeune homme hypersensible d'arriver à cadrer les objets de ses fantasmes.

« Elstir ne resta pas longtemps à causer avec nous. Je me promettais d'aller à son atelier dans les deux ou trois jours suivants, mais le lendemain de cette soirée, comme j'avais accompagné ma grand-mère tout au bout de la digue vers les falaises de Canapville, en revenant, au coin d'une des petites rues qui débouchent, perpendiculairement, sur la plage, nous croisâmes une jeune fille qui, tête basse comme un animal qu'on fait rentrer malgré lui dans l'étable, et tenant des clubs de golf, marchait devant une personne autoritaire, vraisemblablement son "anglaise", ou celle d'une de ses amies, laquelle ressemblait au portrait de *Jeffries* par Hogarth, le teint rouge comme si sa boisson favorite avait été plutôt le gin que le thé, et prolongeant par le croc noir d'un reste de chique une moustache grise, mais bien fournie » (II, 185). La double mention à des peintres, l'un fictif et l'autre réel, montre bien en quoi l'entreprise du narrateur en est une de cadrage de la réalité de ses désirs (sans oublier qu'il est justement allé à Balbec pour oublier la relation épuisante qu'il a eue avec Gilberte lors de ses amourettes parisiennes). Il tente de mettre en scène la réalité du désir pour, à juste titre, la faire coexister avec le monde réel. Cela consiste d'abord en la différenciation des points, des diverses intensités, de la nébuleuse estivale des jeunes filles qui rôdent autour du Grand Hôtel. « La fillette qui la précédait ressemblait à celle de la petite bande qui, sous un polo noir, avait dans un visage immobile et joufflu des yeux rieurs. Or, celle qui rentrait en ce moment avait aussi un polo noir, mais elle me semblait encore plus jolie que l'autre, la ligne de son nez était plus droite, à la base l'aile en était plus large et plus charnue. Puis l'autre m'était apparue comme une fière jeune fille pâle, celle-ci comme une enfant domptée et de teint rose. Pourtant, comme elle poussait une bicyclette pareille et comme elle portait les mêmes gants de renne, je conclus que les différences tenaient peut-être à la façon dont j'étais placé et aux circonstances, car il était peu probable qu'il y eût à Balbec une seconde jeune fille de visage malgré tout si semblable et qui dans son accoutrement réunît les mêmes particularités. Elle jeta dans ma direction un regard rapide » (II, 185-186), dira ensuite le narrateur, faisant un pas de plus dans son déchiffrement de la nature hybride du réel. La séquence d'activité, c'est-à-dire la

découverte de l'essence ou de la nature propre à chacune des jeunes filles du groupe, est, pour reprendre les mots de Goffman, un « point de départ pour toutes sortes de perspectives et d'usages³⁷⁰ », ce qui pour le narrateur revient à fixer l'effervescence de son imaginaire pour le moins délirant. « [L]es jours suivants, quand je revis la petite bande sur la plage, et même plus tard quand je connus toutes les jeunes filles qui la composaient, je n'eus jamais la certitude absolue qu'aucune d'elles – même celle qui de toutes lui ressemblait le plus, la jeune fille à la bicyclette – fût bien celle que j'avais vue ce soir-là au bout de la plage, au coin de la rue, jeune fille qui n'était guère, mais qui était tout de même un peu différente de celle que j'avais remarquée dans le cortège » (II, 186), confiera par la suite le narrateur, soulignant du même coup la nécessité d'un entraînement – comme un réalisateur qui dessinerait des *story-boards* relevant les multiples possibilités d'un découpage ou opérerait pour un repérage minutieux des lieux avant de commencer un tournage – pour pallier ses problèmes de cadrage. La suite du passage indiquera davantage la dimension cinématographique de la quête du jeune narrateur en apprentissage à Balbec.

« À partir de cet après-midi-là, moi, qui les jours précédents avais surtout pensé à la grande, ce fut celle aux clubs de golf, présumée être Mlle Simonet, qui recommença à me préoccuper. Au milieu des autres, elle s'arrêtait souvent, forçant ses amies qui semblaient la respecter beaucoup à interrompre aussi leur marche. C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son "polo" que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : "C'est elle !" » (II, 186). La projection « cinématographique » de la jeune fille permet finalement au narrateur de l'identifier. Le recadrage explicite bien sa spécificité filmique. Il s'agit d'une remodalisation de l'expérience amoureuse à partir des dispositifs propres au cinématographe. La reconnaissance et la compréhension se forment par une sorte d'actualisation à la fois technique et existentielle de la jeune fille, faisant passer Mlle Simonet à Albertine, c'est-à-dire d'une vision éphémère à un personnage de roman dans toute sa complexité (moyennant encore quelques recadrages). La quête du narrateur est de

³⁷⁰ Ervin Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 73.

donner un sens aux signes qui défilent devant lui, d'en faire une lecture individuanle, au même titre que les adaptateurs qui doivent recadrer l'univers romanesque de Proust en expérience cinématographique. En fait, si l'on considère qu'Albertine, parangon (avec Odette) de tous les personnages féminins importants de la *Recherche*, ne vit que par le mensonge, on voit bien en quoi elle commande le recadrage.

Une remarque du théoricien du cinéma Béla Balázs montre bien les possibilités multiples et complémentaires du recadrage, sans compter le travail que cette opération demande au spectateur. Il est question de la physionomie polyphonique – synthèse émotionnelle, apparitions d'expressions opposées sur un visage, complexité de la nature humaine – de l'actrice danoise Asta Nielsen. La remarque est, à juste titre, célèbre :

Un jour, Asta Nielsen a joué le rôle d'une femme qui a été soudoyée pour séduire un jeune homme riche. L'homme qui l'y a contrainte l'observe, dissimulé derrière un rideau, attendant le résultat. Consciente d'être épiée, Asta Nielsen simule des sentiments amoureux. Elle le fait de façon convaincante, son visage reflète toute la gamme de la mimique amoureuse. Nous voyons que c'est joué, que c'est faux – ce n'est qu'un masque. Au cours de la scène, Asta Nielsen tombe réellement amoureuse du jeune homme. Ses traits changent de façon imperceptible puisque aussi bien elle avait jusqu'alors montré de l'amour – et ce, à la perfection ! Maintenant qu'elle aime réellement, que pourrait-elle montrer de plus ? C'est seulement une lueur différente, à peine perceptible, immédiatement reconnaissable, qui fait que l'expression de ce qui auparavant était simulé devient celle d'un sentiment profond, authentique. Mais Asta Nielsen a soudain conscience d'être observée. L'homme caché derrière le rideau ne doit pas lire sur ses traits que ce n'est plus un jeu. Elle fait donc de nouveau comme si elle mentait. Une nouvelle variation, désormais à trois voix, apparaît sur son visage. Car son jeu d'abord simulait l'amour, puis le montrait ensuite sincèrement. Mais elle n'a pas droit à ce dernier. Son visage montre donc de nouveau un amour faux, simulé. À présent sa simulation est devenue mensonge. *Elle nous fait croire qu'elle ment.* – Nous voyons clairement tout cela sur le visage d'Asta Nielsen. Elle a superposé deux masques ! Un visage invisible devient visible (de même que des paroles suscitent l'indicible à l'aide d'associations). Au jeu de physionomie visible s'associe un autre invisible qui n'est compris que par celui auquel il est destiné³⁷¹.

Si certaines parties de la *Recherche* étaient focalisées à partir d'Odette, d'Albertine, voire de Charlus ou de Morel, ce genre de recadrages enchâssés serait monnaie courante. Mais le choix de Proust, en ne choisissant qu'un seul focalisateur « *je* », est peut-être encore plus significatif, en ce que le lecteur se trouve placé en une position bien particulière, celle de spectateur. Il participe lui aussi aux divers recadrages que tente d'effectuer le narrateur pour se rapprocher de la vérité, à savoir trouver le masque qui fera voir le vrai à travers le faux. Et si le jeu de l'acteur cinématographique peut atteindre une telle subtilité et profiter d'une pareille mouvance, c'est bien parce qu'il s'agit d'un jeu filmé, cadré, découpé et recadré. Balázs insiste avec raison sur l'expérience nouvelle du gros plan, comme on le voit dans ce

³⁷¹ Béla Balázs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011 [1948], p. 73-74. L'auteur souligne.

deuxième exemple, tiré du *Lys brisé* (Griffith, 1919), où Lilian Gish jouant une jeune mendiante s'évanouit devant la porte d'un commerçant chinois : « Le Chinois trouve la malade, l'emmène chez lui et la soigne. Elle se rétablit lentement, mais son visage figé reste triste. "Ne sais-tu pas sourire ?" demande le Chinois à la jeune fille apeurée qui commence à avoir confiance en lui. "Je vais essayer", répond Lilian Gish. Elle prend un miroir et, avec ses doigts, tire les coins de sa bouche pour esquisser un sourire. Elle exécute devant sa glace la *grimace du sourire*. Un masque torturé, éveillant plutôt la peur, devient alors visible. Elle se tourne vers le Chinois. Mais le bon regard de celui-ci fait naître chez elle un vrai sourire. *L'expression du visage ne s'est pas modifiée*. Elle est maintenant réchauffée par un sentiment profond et une nuance à peine décelable a transformé une grimace en expression authentique³⁷² ». L'expression du visage ne s'est peut-être pas modifiée, mais le cadrage oui. Le découpage et le montage de la scène procurent du même coup un regard supérieur, supérieur parce que multiple. C'est ainsi que le recadrage cinématographique éveille la pensée, en ce qu'il débouche sur le temps comme quatrième dimension à l'intérieur de laquelle tout change et ne cesse pas de changer.

*

La cinématographicité de la *Recherche* implique bien une remodelisation des cadres du roman dans un devenir filmique. Le narrateur, comme sujet de la fiction, est pour ainsi dire placé au cœur d'une expérience cinématographique menée (inconsciemment sans doute) par Proust lui-même. C'est la mise en scène d'une *réalité médiatisée* – une réalité à la fois « techniquement » et « ontologiquement » autre – qui en vient à coexister avec le réel.

On peut imaginer le narrateur au centre d'une sorte de machination qui se révèle finalement visible – lisible – lors du « Bal de têtes » où les têtes sont en fait des masques ; mais il faut bien comprendre que selon Proust la vérité est bel et bien dans le masque, qu'elle se manifeste à travers le simulacre. C'est l'illusion retrouvée : le temps comme monstre et grand-imagier (on pourrait dire comme grand escroc). Les multiples erreurs de cadrage que commet le narrateur lors de son parcours se comprennent enfin comme des auto-illusions révélées par une illusion encore plus grande, à savoir la découverte de la

³⁷² *Ibid.*, p. 74. L'auteur souligne.

Recherche comme univers filmique dont il reste à délimiter les composantes et à expérimenter les limites. Pour y arriver, trois opérations complémentaires seront nécessaires. Il faudra premièrement continuer l'analyse des cadres de la *Recherche* en ce que ceux-ci rendent compte de la possibilité, voire de la vitalité, d'une lecture filmique du roman. Cette méthode n'est d'ailleurs pas réservée à Proust, et plusieurs textes gagneraient certainement à être recadrés cinématographiquement, comme on peut faire une lecture psychanalytique ou marxiste de Sophocle ou de Balzac. Ensuite, on testera la cinématographicité du roman en proposant un interdialogue entre Proust et des catégories d'hommes de cinéma, d'une part, les théoriciens qui se définissent d'emblée comme spectateurs et, d'autre part, ceux qui écrivent sur le cinéma tout en étant eux-mêmes réalisateurs. Finalement, comme dernière touche de mise en scène, on tentera de recadrer l'entreprise proustienne romanesque à partir du système cinématographique et philosophique de Deleuze, de ses deux *Cinéma* et de son *Proust et les signes*, ce qui du même coup permettra d'éclairer de façon romanesque ces deux concepts que sont l'image-mouvement et l'image-temps.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Jeune ou vieux, dans le réel comme dans l'imaginaire, le héros-narrateur est confronté à une série de masques.

Cadres de Proust

L'ouverture de la *Recherche* est comme un cadre d'anticipation du « devenir-écrivain », alors que l'après-coup actualise les possibilités du « devenir-cinéaste ». Dans notre perspective, la révélation du narrateur est celle de savoir qu'il ne doit plus jouer l'écrivain

(c'est ce que lui apprenaient déjà les Goncourt), mais plutôt inventer un nouveau rôle ou un nouveau type d'écrivain : l'écrivain-cinéaste. Cette découverte découle en grande partie de la nouvelle forme du temps pratiquée à la fin de l'œuvre, et sur laquelle on reviendra.

Il s'agit pour le moment de montrer les vertus du recadrage cinématographique de l'expérience littéraire, dont la *Recherche* nous offre sans doute l'exemple le plus radical et le plus convaincant, mais que l'on peut également retrouver ailleurs, comme nous tenterons brièvement de le montrer avec Zola, Kierkegaard et Freud. Or, les recadrages présentés ici ont pour ainsi dire une double finalité : d'une part, montrer – à partir des concepts de *rêve*, de *reprise* et d'*inquiétante étrangeté* – quelques-unes des possibilités de cette méthode filmique de lecture à partir d'auteurs que l'on croirait à juste titre éloignés de l'univers proustien et, d'autre part, tester les correspondances de ces recadrages conceptuels au cœur de la *Recherche* dans le but d'établir, voire de laisser poindre, une sorte d'épistémologie littéraire des affects et des sensibilités cinématographiques. Il paraît en effet primordial de montrer en quoi l'apprentissage du narrateur est celui des compétences de cadrage qui amènent une singulière stratification – aussi bien affective que temporelle – de l'expérience. Sa vocation est rythmée par la découverte de signes qui, tous, demandent un recadrage particulier de l'expérience, un nouveau mode de chevauchement des intensités. Le (re)cadrage n'introduit pas tant des restrictions qu'il ouvre un champ de possibilités pour le moins originales.

*

Le rêve

« Zola est un grand poète et un grand cinéaste. Peu de personnes s'en doutent. Illustre, il est maudit dans son genre. La locomotive qui meurt sous la neige, les chevaux blancs de la mine, la fille qui vide ses poches sous le tunnel, le petit garçon qui saigne sous les images d'Épinal, l'ivrogne qui flambe, autant de gags étranges dont l'intensité mal comprise ne trouve de réponse qu'au cinématographe³⁷³ », dit Jean Cocteau dans un moment d'inspiration certain. Ce texte, écrit en 1949, se voulait en fait une critique du dernier film

³⁷³ Jean Cocteau, « Sur *Le sang des bêtes* », *Cahiers du cinéma*, tome XXV, n° 149 (novembre 1963), p. 18.

de Georges Franju, *Le sang des bêtes*, sorti la même année (le numéro des *Cahiers*, en 1963, offrant une courte rétrospective critique de l'œuvre de Franju). L'article en vient en quelque sorte à inverser les rôles, du moins à les brouiller, en ce que Zola devient cinéaste et Franju auteur réaliste et lyrique, comme le montre bien le paragraphe de clôture : « Une fois de plus, des cinéastes [il est aussi bien question de Zola que de Franju] courageux et qui ne se posent pas le problème du succès, nous prouvent que le cinématographe est l'appareil du réalisme et du lyrisme, que tout dépend de l'angle sous lequel les spectacles de la vie s'observent. Angle sous lequel ils nous obligent à partager une vision particulière des choses et nous en soulignent le miracle quotidien³⁷⁴ ». Zola recadre donc la réalité au même titre que Cocteau le recadre en cinéaste en faisant état de ses « gags étranges » à « l'intensité mal comprise ». Pour notre part, il paraît intéressant de tester la viabilité d'une lecture cinématographique de l'auteur, en choisissant comme objet *Le rêve*, l'un des romans les plus conceptuels de Zola et un de ceux qui, à la lettre, cadrent le moins dans la série des Rougon-Macquart, faute d'une intensité bien spéciale, que l'on retrouve, avec variantes, dans la *Recherche*.

Le rêve présente l'au-delà et le sublime comme le tournoiement intérieur d'une économie d'affects, à savoir comme un effet de forces qui est à l'intérieur du sujet, la jeune orpheline Angélique, héroïne de l'histoire. La jeune brodeuse – ensorcelée par la lecture de l'ouvrage hagiographique de Jacques de Voragine *La légende dorée* et par son environnement immédiat, à savoir la cathédrale qui se trouve en face de la modeste maison de ses parents adoptifs – en vient à créer ou du moins à cerner l'invisible dans le visible, mystère qui agit sur elle en effet de retour et conditionne les cadres de son expérience de jeune fille. Angélique fait à la fois œuvre de « cinéaste » et de « spectatrice » en recadrant le monde pour qu'il revienne vers elle. *Le rêve* est cinématographique en ce qu'il présente une expérience de l'attente d'un monde qui s'accorde aux désirs de son héroïne, à travers l'harmonie spectaculaire de la vision et de l'imagination. Zola met ainsi en marche une confusion constante entre le quotidien misérable de la jeune fille et le merveilleux de ses songes. Le roman se construit sur des fantasmes, ce sont eux qui permettront à Angélique de recadrer sa réalité. Il s'agit bien, comme dans les autres opus du cycle zolien, d'une « fêlure », mais elle se présente ici sous une forme particulière, en cela que l'auteur a su

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

créer (au-delà de la simple histoire racontée qui, au premier degré, ne comporte rien de bien exceptionnel, ce qui d'ailleurs explique la nécessité du recadrage) une fêlure proprement cinématographique, un déraillement positif de la pensée qui fait du *Rêve* une œuvre d'interrogation moderne tout à fait ouverte.

« Pendant le rude hiver de 1860, l'Oise gela, de grandes neiges couvrirent les plaines de la basse Picardie ; et il en vint surtout une bourrasque du nord-est, qui ensevelit presque Beaumont, le jour de la Noël. La neige, s'étant mise à tomber dès le matin, redoubla vers le soir, s'amassa durant toute la nuit. Dans la ville haute, rue des Orfèvres, au bout de laquelle se trouve comme enclavée la façade nord du transept de la cathédrale, elle s'engouffrait, poussée par le vent, et allait battre la porte Sainte-Agnès, l'antique porte romane, presque déjà gothique, très ornée de sculptures sous la nudité du pignon. Le lendemain, à l'aube, il y en eut là près de trois pieds. La rue dormait encore, emparessée par la fête de la veille. Six heures sonnèrent. Dans les ténèbres, que bleuissait la chute lente et entêtée des flocons, seule une forme indécise vivait, une fillette de neuf ans, qui, réfugiée sous les voussures de la porte, avait passé la nuit à grelotter, en s'abritant de son mieux³⁷⁵ », écrit Zola pour ouvrir son roman expérimental. Dans un monde de blancheur, analogue aux rues de Paris de la première partie du *Temps retrouvé*, ne se détache qu'une seule figure qui apparaît lentement à l'écran, comme une surimpression ou une abstraction lyrique. On assiste à un monde d'universelle variation où les choses se donnent comme des images. C'est bien le mouvement de la neige qui crée l'image et qui permet l'apparition pour le moins énigmatique d'Angélique. L'auteur, dans une sorte de montage parallèle rappelant la scène de *Vivre sa vie. Film en douze tableaux* (Godard, 1962) où Anna Karina, cadrée de la même façon que Maria Falconetti dans *La passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928), regarde avec émotion le film en question, dans un effet stylistique qui s'approche dangereusement des terres de la métalepse, propose ensuite d'associer la jeune fille aux icônes des saintes qui entourent la cathédrale. L'auteur spécifie du même coup la nature du récit, en insistant de la sorte sur l'imagéité qui en vient à recadrer sa prose. Le montre bien cette *ekphrasis* qui donne à penser que c'est le texte qui se présente comme une image en mouvement et les images comme une histoire qui s'écrit, sans oublier l'insistance de

³⁷⁵ Émile Zola, *Le rêve* [1888], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1986, p. 31.

l'auteur pour souligner la coexistence de la présence de la jeune Angélique et de l'aura des visions qui l'entourent :

Les heures, les heures coulaient. Longtemps, entre le double vantail des deux baies jumelles, elle s'était adossée au trumeau, dont le pilier porte une statue de sainte Agnès, la martyre de treize ans, une petite fille comme elle, avec la palme et un agneau à ses pieds. Et, dans le tympan, au-dessus du linteau, toute la légende de la vierge enfant, fiancée à Jésus, se déroule, en haut relief, d'une foi naïve : ses cheveux qui s'allongèrent et la vêtirent, lorsque le gouverneur, dont elle refusait le fils, l'envoya nue aux mauvais lieux ; les flammes du bûcher qui, s'écartant de ses membres, brûlèrent les bourreaux, dès qu'ils eurent allumé le bois ; les miracles de ses ossements, Constance, fille de l'empereur, guérie de la lèpre, et les miracles d'une de ses figures peintes, le prêtre Paulin, tourmenté du besoin de prendre femme, présentant, sur le conseil du pape, l'anneau orné d'une émeraude à l'image, qui tendit le doigt, puis le rentra, gardant l'anneau qu'on y voit encore, ce qui délivra Paulin. Au sommet du tympan, dans une gloire, Agnès est enfin reçue au ciel, où son fiancé Jésus l'épouse, toute petite et si jeune, en lui donnant le baiser des éternelles délices. Mais, lorsque le vent enfilait la rue, la neige fouettait de face, des paquets blancs menaçaient de barrer le seuil ; et l'enfant, alors, se garait sur les côtés, contre les vierges posées au-dessus du stylobate de l'ébrasement. Ce sont les compagnes d'Agnès, les saintes qui lui servent d'escorte : trois à sa droite, Dorothée, nourrie en prison de pain miraculeux, Barbe, qui vécut dans une tour, Geneviève, dont la virginité sauva Paris ; et trois à sa gauche, Agathe, les mamelles tordues et arrachées, Christine, torturée par son père, et qui lui jeta de sa chair au visage, Cécile, qui fut aimée d'un ange. Au-dessus d'elles, des vierges encore, trois rangs serrés de vierges montent avec les arcs des claveaux, garnissent les trois voussures d'une floraison de chairs triomphantes et chastes, en bas martyrisées, broyées dans les tourments, en haut accueillies par un vol de chérubins, ravies d'extase au milieu de la cour céleste³⁷⁶.

L'ensemble infini des images crée une sorte de plan d'immanence qui servira de cadre pour le récit à venir. Avant même que l'histoire racontée ne prenne forme, c'est le texte lui-même qui se donne comme un rêve, à savoir comme une danse d'images, comme l'identité de la lumière tournoyante et de la matière.



Vivre sa vie (Jean-Luc Godard, 1962)

Qui pleure quoi ? Qui regarde qui ?

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

On retrouve en effet l'idée bergsonienne – reprise, comme nous allons le voir, par Deleuze – que *l'œil est dans les choses*. L'univers dépeint par Zola dans ce roman hors-cadre est un monde acentré où tout réagit sur tout, les icônes sur Angélique et inversement. On comprend mieux l'importance des fenêtres dans ce texte, en ce qu'elles incarnent l'écran où viendra s'actualiser cet univers cinématographique en mouvement perpétuel. La neige n'est pas seulement le grand linceul blanc qui couvrait la ville, c'est aussi la toile de l'écran qui recouvre le texte et le recadre (ou encore la « neige » d'un écran de télévision quand celui-ci est brouillé). Angélique se caractérise comme un personnage qui regarde toujours par la fenêtre et qui est passionné par la lecture de *La légende dorée*, ouvrage qui, ne l'oublions pas, comporte un grand nombre d'icônes et de gravures que le texte de Voragine vient commenter et interpréter. C'est bien ce livre qui « acheva l'œuvre³⁷⁷ » du destin bien spécial d'Angélique. La jeune fille tente de comprendre la langue des images et ainsi de pénétrer leur mystère. L'expérience de lecture se trouve elle aussi recadrée par l'imaginaire cinématographique qui gravite dans ce texte. « Les deux colonnes serrées du texte, dont l'impression était restée très noire sur le papier jauni, l'effrayaient, par l'aspect barbare des caractères gothiques. Pourtant, elle s'y accoutuma, déchiffra ces caractères, comprit les abréviations et les contractions, sut deviner les tournures et les mots vieillis ; et elle finit par lire couramment, enchantée comme si elle pénétrait un mystère, triomphante à chaque nouvelle difficulté vaincue. Sous ces laborieuses ténèbres, tout un monde rayonnant se révélait. Elle entraît dans une splendeur céleste³⁷⁸ », dit Zola, poète et cinéaste. La lecture visuelle et l'attente seront les deux composantes majeures du mode d'existence d'Angélique. C'est ce qui la place dans la double position de cinéaste et de spectatrice. L'attente est pour elle une aventure mystérieuse, comme peut l'être un roman ou un film, si bien que la jeune fille s'oublie devant sa fenêtre avec vue sur la cathédrale et sur ses vitraux. Sa passion donne aussi à la jeune fille, dans son travail de brodeuse, le pouvoir d'apporter la vie aux fleurs ainsi que la foi aux symboles. Elle réveille la vie non organique des choses, d'une façon analogue (en remplaçant seulement la diégèse chrétienne par une conscience sociale) à l'œil documentaire de Vertov avec *L'homme à la caméra*, film qui permet à la ville de s'animer au sein de la corrélation d'une nature non humaine et d'un œil

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

surhumain. L'univers est un cinéma en soi. Angélique, dit bien Zola, est « au-dessus du réel³⁷⁹ », elle le surplombe, comme l'aéroplane qui survole Paris, pour en faire la synthèse et l'analyse. La nature de la jeune orpheline est d'arriver à monter dans le rêve, à vivre l'escapade des songes. Elle aime la solitude, parce qu'elle lui permet de garder les yeux dans la rêverie et de voir le monde dans l'agrandissement du songe, ce qui confirme que le rêve est en soi une focale privilégiée pour cadrer la réalité et permettre la simultanéité du possible et de l'impossible.

« Angélique, le matin et le soir, restait longuement accoudée au balcon, côte à côte avec sa grande amie la cathédrale. Elle l'aimait plus encore le soir, quand elle n'en voyait que la masse énorme se détacher d'un bloc sur le ciel étoilé. Les plans se perdaient, à peine distinguait-elle les arcs-boutants jetés comme des ponts dans le vide. Elle la sentait éveillée sous les ténèbres, pleine d'une songerie de sept siècles, grande des foules qui avaient espéré et désespéré devant ses autels. C'était une veille continue, venant de l'infini du passé, allant à l'éternité de l'avenir [...] ; et c'était pourquoi Angélique, les yeux rêveurs et charmés, aimait la fenêtre³⁸⁰ ». Les images qui intéressent Zola dans ce texte qui touche aux limites du naturalisme – plus tard Proust et Resnais accentueront radicalement cette forme d'imagéité – sont des images temporelles. Les images et les choses plongent dans le temps. Le récit s'incarne quelque part au milieu de ce passé immémorial et de ce futur infini, quelque part dans ce kaléidoscope des images qu'est ici le rêve cinématographique d'une jeune orpheline grandissant au pied d'une cathédrale. Zola préfigure en quelque sorte la découverte finale du *Temps retrouvé*, celle des hommes juchés sur les échasses de leurs années, plus hautes que des clochers, qui se déplacent dans le temps, une jambe dans un passé lointain et l'autre dans un futur profond, même si la mort est sans doute toute proche.

À partir du jeu de l'ombre et de la lumière, la cathédrale vit pour Angélique. La jeune fille, telle une cinéaste, en découvre la vie non organique. Le spectacle est bien identique, mais il est à la fois toujours nouveau. Le miracle de la vision filmique est pour elle le train ordinaire des choses, si bien que « [p]lus rien n'est impossible, l'invisible règne, l'unique loi est le caprice du surnaturel³⁸¹ ». Devenant pour elle-même son propre instrument explorateur de réalité, le monde sort d'Angélique et dans le même temps tout

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 90.

revient vers elle. À l'ombre de la cathédrale, comme dans une salle obscure, elle vit dans la croyance. « Elle comprenait bien que tout s'animait, que les voix venaient des choses, jadis silencieuses, que les feuilles des arbres, les eaux de la Chevrotte, les pierres de la cathédrale lui parlaient. Mais qui donc annonçaient ainsi les chuchotements de l'invisible, que voulaient faire d'elle les forces ignorées, soufflant de l'au-delà et flottant dans l'air ? Elle restait les yeux sur les ténèbres, comme à un rendez-vous que personne ne lui avait donné, et elle attendait, elle attendait toujours, jusqu'à tomber de sommeil, tandis qu'elle sentait l'inconnu décider de sa vie, en dehors de son vouloir³⁸² ». La nuit, devant sa fenêtre, Angélique « réalisatrice » crée du possible à partir de l'inconnu. Et elle éclaire si bien l'invisible qu'elle finit par lui donner vie :

Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps. Car elle n'aperçut d'abord qu'une ombre effacée se mouvant sous la lune. Qu'était-ce donc ? L'ombre d'une branche balancée par le vent ? Parfois, tout s'évanouissait, le champ dormait dans une immobilité de mort, elle croyait à une hallucination de sa vue. Puis, le doute ne fut plus possible, une tache sombre avait franchi un espace éclairé, se glissant d'un saule à un autre. Elle la perdait, la retrouvait, sans jamais arriver à la définir. Un soir, elle crut reconnaître la fuite leste de deux épaules, et ses yeux se portèrent aussitôt sur le vitrail : il était grisâtre, comme vidé, éteint par la lune qui l'éclairait en plein. Dès ce moment, elle remarqua que l'ombre vivante s'allongeait, se rapprochait de sa fenêtre, gagnant toujours, de trous noirs en trous noirs, parmi les herbes, le long de l'église. À mesure qu'elle la devinait plus proche, une émotion grandissante l'envahissait, cette sensation nerveuse qu'on éprouve à être regardé par des yeux de mystère, qu'on ne voit point. Sûrement, un être était là, sous les feuilles, qui, les regards levés, ne la quittait plus. Elle avait, sur les mains, sur le visage, l'impression physique de ces regards, longs, très doux, craintifs aussi ; elle ne s'y déroba pas, parce qu'elle les sentait purs, venus du monde enchanté de la Légende ; et son anxiété première se changeait, en un trouble délicieux, dans sa certitude du bonheur. Une nuit, brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un homme, qu'elle ne pouvait voir, caché derrière les saules. L'homme ne bougeait pas, elle regarda longtemps l'ombre immobile³⁸³.

Comme dans *La rose pourpre du Caire* (1985, Woody Allen), en correspondance avec ce que nous avons déjà pu dire de la logique spéciale du « Bal de têtes », Zola orchestre ici ce qui ne peut que se comprendre comme une métalepse cinématographique. Ce qui sort de l'ombre et du vitrail de l'église, ce sera Félicien Hauteœur, un jeune peintre verrier qui est aussi prince, ce qui est en parfait accord avec les désirs pour le moins romanesques d'Angélique. Dans le film de Woody Allen³⁸⁴, Jeff Bridges, jouant le héros du film dans le film (qui porte également le titre *La rose pourpre du Caire*) auquel assiste Mia Farrow pour se désennuyer d'une vie qui ne cesse de la décevoir par sa banalité, *crève l'écran* de la représentation pour venir, au plus grand étonnement de tous les spectateurs présents,

³⁸² *Ibid.*, p. 92.

³⁸³ *Ibid.*, p. 94.

³⁸⁴ En fait dans nombre de ses films, comme le montre entre autres le récent *Minuit à Paris*.

rejoindre la belle et tenter de lui faire aimer à nouveau la vie. Il en va de même dans le roman de Zola, où Félicien quitte le mystère de sa cathédrale et des ténèbres pour venir rejoindre la jeune fille et lui faire vivre sa première, et dernière, histoire d'amour (ce genre d'amours transnarratives est la plupart du temps impossible). Il s'agit bien là de mettre à mal le contrat fictionnel en ce qu'une fiction en vient à s'interposer dans une autre, comme le rêve dans la réalité ou le cinéma dans la littérature. La métalepse est un recadrage avoué. L'auteur le crée pour qu'il soit visible pour le lecteur ou pour le spectateur.



La rose pourpre du Caire (Woody Allen, 1985)

Un champ contrechamp « métaleptique » fera sortir le personnage de son cadre.



Les affiches en goguette (George Méliès, 1906)

Les personnages de ces affiches sortent également de leurs cadres pour embêter les policiers. La métalepse est un autre « truc » de Méliès.

« Angélique reçut au cœur un choc violent. Là, dans la clarté vive, elle l'aperçut debout, tourné vers elle. Son ombre, ainsi que celle des arbres, s'était repliée sous ses pieds, avait disparu. Il n'y avait plus que lui ; très clair », écrit d'abord Zola, tentant de repousser les limites de la poétique de son époque. Ensuite : « À cette distance, elle le voyait comme en plein jour, âgé de vingt ans, blond, grand et mince. Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine. Et elle le reconnaissait parfaitement : jamais elle ne

l'avait vu autre, c'était lui, c'était ainsi qu'elle l'attendait. Le prodige s'achevait enfin, la lente création de l'invisible aboutissait à cette apparition vivante. Il sortait de l'inconnu, du frisson des choses, des voix murmurantes, des jeux mouvants de la nuit, de tout ce qui l'avait enveloppée, jusqu'à la faire défaillir. Aussi le voyait-elle à deux pieds du sol, dans le surnaturel de sa venue, tandis que le miracle l'entourait de toutes parts, flottant sur le lac mystérieux de la lune. Il gardait pour escorte le peuple entier de la Légende, les saints dont les bâtons fleurissent, les saintes dont les blessures laissent pleuvoir du lait. Et le vol blanc des vierges pâlisait les étoiles ». Finalement : « Angélique le regardait toujours. Il leva les deux bras, les tendit, grands ouverts. Elle n'avait pas peur, elle lui souriait³⁸⁵ ». Fin de la métalepse ; le recadrage est complété.

On remarquera que c'est par un procédé analogue qu'Albertine, jeune fille rêvée sans pour autant être identifiable, fait irruption dans la vie du narrateur. Elle se détache du monde aquatique de Balbec, elle sort des flots – ce qu'Akerman a très bien montré dans son adaptation – et crève l'écran de la mer pour s'incruster dans l'imagination du narrateur. La force de la vision convoque en quelque sorte un recadrage, perceptif et affectif. Ici intervient le rôle d'Elstir dans cette métalepse que constitue l'apparition d'Albertine dans la vie du narrateur ; il fallait bien un peintre pour permettre un recadrage si radical. Une grande attention mérite d'être portée à cette conversation entre Elstir et le narrateur, dans ce lieu de recreation du monde qu'est l'atelier du peintre. « On m'avait conseillé [...], de ne pas aller en Bretagne, parce que c'était malsain pour un esprit déjà porté au rêve », dit d'abord le narrateur. Puis la réponse de l'artiste : « Mais non, [...] quand un esprit est porté au rêve, il ne faut pas l'en tenir écarté, le lui rationner. Tant que vous détournerez votre esprit de ses rêves, il ne les connaîtra pas ; vous serez le jouet de mille apparences parce que vous n'en aurez pas compris la nature. Si un peu de rêve est dangereux, ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve, mais plus de rêve, mais tout le rêve » (II, 199). Accepter tout le rêve, c'est se donner le monde deux fois. Ce mode d'existence filmique – vivre la réalité comme le spectacle de l'invisible, accéder à cet œil surhumain de la conscience cinématographique qui observe la vie non organique des choses – est à la fois celui mis en pratique par l'héroïne du roman inclassable de Zola ou encore celui que conseille le mentor

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 96.

Elstir au jeune narrateur qui apprend son métier. La suite de l'épisode sera justement pour lui l'occasion de mettre en pratique l'idéologie tout juste présentée par le peintre de génie.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Madeleine plonge pour mieux accrocher Scottie. Fille d'Albertine, elle est imprévisible et mystérieuse comme l'océan. Par ce nouveau fil d'Ariane, Scottie va entrer dans le labyrinthe du temps et du semblant.



La captive (Chantal Akerman, 2000)

« Elstir et moi nous étions allés jusqu'au fond de l'atelier, devant la fenêtre qui donnait derrière le jardin sur une étroite avenue de traverse, presque un petit chemin rustique. Nous étions venus là pour respirer l'air rafraîchi de l'après-midi plus avancé. Je me croyais bien loin des jeunes filles de la petite bande et c'est en sacrifiant pour une fois l'espérance de les voir que j'avais fini par obéir à la prière de ma grand-mère et aller voir Elstir. Car où se trouve ce qu'on cherche on ne le sait pas, et on fuit souvent pendant bien longtemps le lieu où, pour d'autres raisons, chacun nous invite ; mais nous ne soupçonnons pas que nous y verrions justement l'être auquel nous pensons. Je regardais vaguement le

chemin campagnard qui, extérieur à l'atelier, passait tout près de lui mais n'appartenait pas à Elstir. Tout à coup y apparut, le suivant à pas rapides, la jeune cycliste de la petite bande avec, sur ses cheveux noirs, son polo abaissé vers ses grosses joues, ses yeux gais et un peu insistants » (II, 199). Elstir a pour ainsi dire embarqué le narrateur dans son rêve, comme plus tard ce dernier pratiquera l'art périlleux de voguer sur le sommeil d'Albertine.



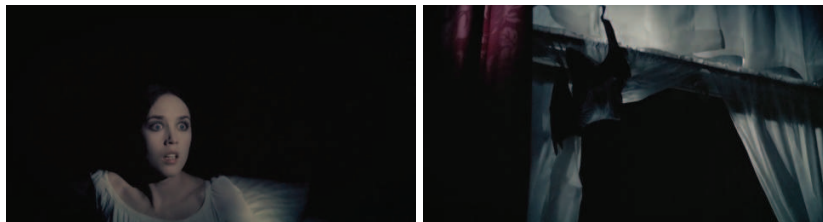
La captive (Chantal Akerman, 2000) et *À la recherche du temps perdu* (Nina Companéez, 2011)
Les sommeils d'Albertine



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011) et *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991)
Deux ateliers, une Albertine.

Et dans ce rêve, c'est justement la jeune fille qui est apparue. Le cadre de la fenêtre de l'atelier du peintre – comme le balcon d'Angélique devant sa cathédrale – procure une

nouvelle façon d'être pour le narrateur, une autre vie dans laquelle Albertine fait irruption et ne le quittera plus, puisque même après sa mort elle viendra hanter ses pensées, formant ainsi les moments les plus intenses du pénultième tome de la *Recherche*. Dans la vision qu'offre la fenêtre-écran se pointe une métalepse venant recadrer la connaissance du narrateur sur cette jeune fille tant désirée. « Et dans ce sentier fortuné miraculeusement rempli de douces promesses, je la vis sous les arbres adresser à Elstir un salut souriant d'amie, arc-en-ciel qui unit pour moi notre monde terraque à des régions que j'avais jugées jusque-là inaccessibles. Elle s'approcha même pour tendre la main au peintre, sans s'arrêter, et je vis qu'elle avait un petit grain de beauté au menton. "Vous connaissez cette jeune fille, Monsieur ?" dis-je à Elstir, comprenant qu'il pourrait me présenter à elle, l'inviter chez lui. Et cet atelier paisible avec son horizon rural s'était rempli d'un surcroît délicieux comme il arrive d'une maison où un enfant se plaisait déjà et où il apprend que, en plus, de par la générosité qu'ont les belles choses et les nobles gens à accroître indéfiniment leurs dons, se prépare pour lui un magnifique goûter. Elstir me dit qu'elle s'appelait Albertine Simonet et me nomma aussi ses autres amies que je lui décrivis avec assez d'exactitude pour qu'il n'eût guère d'hésitation » (II, 199-200). Une information nouvelle parcourt à toute vitesse les différentes strates de l'activité désirante du narrateur. La fenêtre d'Elstir est en somme un univers formateur. Elle procure au narrateur la cinéphilie des jeunes filles, la position idéale pour les cadrer et ainsi rectifier ses illusions. L'apprentissage du métier d'écrivain passe par la découverte de la cinématographicité de l'expérience. Tout se passe comme si Elstir évolue dans une sphère d'activité plus haute ou plus intense que le jeune narrateur. Il a compris la nature bien spéciale de l'univers, d'où son conseil pour le moins formateur de dompter le rêve avec encore plus de rêve, c'est-à-dire de combattre les illusions ordinaires de l'existence avec des visions d'ordre supérieur.



Nosferatu, fantôme de la nuit (Werner Herzog, 1979)

De la fenêtre-écran sort la chauve-souris, image du vampire projetée par le Comte Dracula.

« Avant que j'eusse eu le temps de m'apercevoir de la métamorphose sociale de ces jeunes filles, et tant ces découvertes d'une erreur, ces modifications de la notion qu'on a d'une personne ont l'instantanéité d'une réaction chimique, s'était déjà installée derrière le visage d'un genre si voyou de ces jeunes filles que j'avais prises pour des maîtresses de coureurs cyclistes, de champions de boxe, l'idée qu'elles pouvaient très bien être liées avec la famille de tel notaire que nous connaissions. Je ne savais guère ce qu'était Albertine Simonet. Elle ignorait certes ce qu'elle devait être un jour pour moi » (II, 200-201). Le recadrage d'une réalité ou d'un fantasme est en mesure de projeter une lumière nouvelle sur toute une série de faits, qu'ils soient antérieurs ou à venir. C'est une autre façon de les mettre en relief. Le cadre du rêve et du désir offre une reconstruction de la réalité. Avec les jeunes filles du bord de mer, et particulièrement avec Albertine, le narrateur a fait son cinéma. Il devra maintenant recadrer cette mise en scène dans la réalité quotidienne qui, nécessairement, en sera transformée. « Tandis que les innombrables images que m'a présentées dans la suite la brune joueuse de golf, si différentes qu'elles soient les unes des autres, se superposent (parce que je sais qu'elles lui appartiennent toutes) et que si je remonte le fil de mes souvenirs, je peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutes ces images sans sortir d'une même personne, en revanche, si je veux remonter jusqu'à la jeune fille que je croisai le jour où j'étais avec ma grand-mère, il me faut ressortir à l'air libre » (II, 201). Une image forte, comme peut l'être l'apparition d'Albertine dans la fenêtre de l'atelier d'Elstir permet un recadrage complet de la réalité, à savoir que le narrateur est maintenant en mesure de manipuler l'image de la réalité, de l'agrandir, d'en inverser les couleurs, à l'instar du photographe dandy de *Blow up* (Antonioni, 1966) ou de l'ingénieur du son de la reprise de Brian de Palma, *Blow out* (1981). Le narrateur, comme le montre la suite du passage, tente de faire coexister son plan d'existence avec celui de la jeune fille, ce qui n'est pas sans difficulté. Elle se différencie toujours dans son imaginaire :

Mon hésitation entre les diverses jeunes filles de la petite bande, lesquelles gardaient toutes un peu du charme collectif qui m'avait d'abord troublé, s'ajouta-t-elle aussi à ces causes pour me laisser plus tard, même au temps de mon plus grand – de mon second – amour pour Albertine, une sorte de liberté intermittente, et bien brève, de ne l'aimer pas ? Pour avoir erré entre toutes ses amies avant de se porter définitivement sur elle, mon amour garda parfois entre lui et l'image d'Albertine un certain « jeu » qui lui permettait comme un éclairage mal adapté de se poser sur d'autres avant de revenir s'appliquer à elle ; le rapport entre le mal que je ressentais

au cœur et le souvenir d'Albertine ne me semblait pas nécessaire, j'aurais peut-être pu le coordonner avec l'image d'une autre personne. Ce qui me permettait, l'éclair d'un instant, de faire évanouir la réalité, non pas seulement la réalité extérieure comme dans mon amour pour Gilberte (que j'avais reconnu pour un état intérieur où je tirais de moi seul la qualité particulière, le caractère spécial de l'être que j'aimais, tout ce qui le rendait indispensable à mon bonheur), mais même la réalité intérieure et purement subjective. (II, 202)

L'identité des jeunes filles réside pour le narrateur dans le cadrage qu'il voudra bien leur donner. Son esprit, excité par ses amours d'adolescence, est comme une table de montage, le lieu par excellence où tout est susceptible de se transformer et de changer. Un tel monde de faire-semblant permet au narrateur de revisionner les fragments de réalité qu'il traîne avec lui, comme les convives du « Bal de têtes » qui sont assis sur leurs années. Toute mise en scène du rêve ou de la réalité en est une des modalisations de l'expérience. C'est bien l'un des recadrages que le narrateur devra perfectionner au cours de son apprentissage cinématographique de la « prose du monde », comme s'il vivait un roman pour imaginer un film, à moins que ce ne soit l'inverse.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

Recadrage de l'expérience du héros-narrateur.



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Le héros est entouré par les cadres.

La reprise

Publié en 1843, ce petit ouvrage qu'est *La reprise* – mêlant roman psychologique, traité éthico-religieux et correspondance sulfureuse d'un jeune poète – se voulait, selon les dires de son auteur Kierkegaard, l'occasion de mettre en marche une philosophie nouvelle, qui n'est pas sans rapport avec l'esthétique proustienne du roman ou encore avec la (re)découverte cinématographique du monde, si l'on accepte le jeu des analogies et des différences. En soi, la reprise est une forme de réminiscence, mais différente de celle du Platon de *La république* en cela qu'il ne s'agit pas de retrouver à travers les signes et les sensations la même chose de l'idée pure, mais plutôt de reprendre ce qui a été sous une forme nouvelle, tournée vers l'avenir. La reprise est en quelque sorte ce qui rythme le devenir de l'expérience. Elle prend forme au cours d'une réappropriation et d'une recreation, un recadrage existentiel des valeurs de sujet. Kierkegaard, sous le pseudonyme de Constantin Constantinus, tenant le rôle du « psychologue », insiste avec raison sur la catégorie paradoxale que représente la vraie reprise – puisque le danger de l'existence est justement de nous offrir des reprises manquées –, unissant le même et l'autre, comme les miettes de madeleine offrent l'image au passé d'un Combray à l'état pur, une vie de province telle qu'elle n'a pour ainsi dire jamais été vécue. C'est également ce que fait le cinéma, en donnant une deuxième chance à la pensée pour ressaisir et recadrer son expérience du monde. C'est par exemple le propre de ce genre cinématographique, bien étudié par Stanley Cavell³⁸⁶, que l'on nomme à la suite du philosophe « la comédie hollywoodienne de remariage ». Un couple marié décide de divorcer pour que chacun puisse expérimenter le monde à sa façon, vaincre son scepticisme et, lors de la scène finale, reprendre (symboliquement ou officiellement) leur mariage. Ce qui est remis en question n'est pas tant le mariage en tant que tel que les modes d'existence des époux. Leur remariage est en somme la seule chose qui leur permettra à nouveau de *croire au monde*, de retrouver la foi

³⁸⁶ *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie de remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009, 272 p. ; *Le cinéma nous rend-il meilleur ?*, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Domenach et Élise Domenach, Paris, Bayard, coll. « Temps d'une question », 2003, 218 p. ; *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, 299 p.

dans leur existence, de recadrer leurs valeurs. Il est aussi question de deviner ce que l'on n'a pas vu à partir de ce que l'on a vu, ce qui a souvent à faire avec le caractère de l'autre. C'est ainsi, par une reprise de l'expérience, que les œuvres d'art réfléchissent et permettent la création de voies de pensée.

« La *reprise* est le terme décisif pour exprimer ce qu'était la "réminiscence" (ou ressouvenir) chez les Grecs. Ceux-ci enseignaient que toute connaissance est un ressouvenir. De même, la nouvelle philosophie enseignera que la vie tout entière est une reprise. Le seul et unique philosophe moderne qui en ait eu le pressentiment est Leibniz. Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte (par exemple : qu'il a oublié quelque chose) pour s'esquiver derechef hors de la vie³⁸⁷ », écrit Kierkegaard d'entrée de jeu. La reprise vraie est un re-nouveau, un re-cadrage. Plus encore, elle consiste en la recherche de ce nouveau mode d'existence, de cette autre façon d'habiter le temps. L'image de cette recherche est celle du saut sur place, le saut *qualitatif* ou *ontologique*. De ce saut s'éclaire le passage du possible au réel, au sein d'un mouvement qui s'inscrit dans le temps. La reprise permet une métamorphose de l'être, une élévation en puissance qui soulève la question toute proustienne de l'expression de l'éternel – l'adoration perpétuelle, le temps retrouvé – dans la succession de la temporalité. Le narrateur ne cesse en effet d'expérimenter des mauvaises reprises, d'où les nombreuses désillusions de son apprentissage. Elles montrent bien en quoi la vocation avance toujours masquée, d'où l'importance des convives qui se sont « fait une tête » lors de la matinée mondaine qui clôt le roman.

Proust met en scène un exemple de mauvaise reprise tout à la fin de *Sodome et Gomorrhe*, à la suite d'une fausse révélation d'Albertine. Cette dernière fait croire au narrateur qu'elle connaît intimement l'amie de Mlle Vinteuil et presque aussi bien la fille du compositeur, celles-là mêmes que le narrateur sait, depuis la scène à Montjouvain qui se trouve dans *Du côté de chez Swann*, être des « pratiquante[s] professionnelle[s] du

³⁸⁷ Søren Kierkegaard, *La reprise. Un essai de psychologie : expériences*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 [1843], p. 65-66.

saphisme » (III, 500), donnant libre cours à leurs ébats gomorrhéens par un chaud soir d'été devant une fenêtre grande ouverte et en crachant au passage sur le portrait de Vinteuil, mort depuis peu. Ayant récemment réussi à dompter sa jalousie malade envers Albertine, le narrateur avait commencé à planifier leur rupture. Mais cette révélation, aussi fausse soit-elle (ce que le narrateur n'apprendra qu'après la mort d'Albertine), bouleverse la vie psychique du narrateur. Non seulement doit-il reprendre sa vie avec Albertine, mais il doit la porter à un autre niveau. Il tente d'annoncer la nouvelle à sa mère, mais est pris d'étranges visions. Le délire lui fait recadrer négativement son expérience ; il reprend des moments vécus pour y juxtaposer d'autres fantasmes, procédé analogue à celui des réminiscences du *Temps retrouvé* mais dont l'effet est inversé. « Derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil et disait avec des éclats de son rire voluptueux : "Eh bien ! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi ! je n'oserais pas cracher sur ce vieux singe ?" C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même en effet presque irréaliste, comme une vue peinte. En face de nous, à la saillie de la falaise de Parville, le petit bois où nous avions joué au furet inclinait en pente jusqu'à la mer, sous le vernis encore tout doré de l'eau, le tableau de ses feuillages, comme à l'heure où souvent à la fin du jour, quand j'étais allé y faire une sieste avec Albertine, nous nous étions levés en voyant le soleil descendre » (III, 513-514). C'est le drame de la répétition stérile, du recadrage négatif d'une séquence d'activité, comme le montre bien la suite : « Dans le désordre des brouillards de la nuit qui traînaient encore en loques roses et bleues sur les eaux encombrées des débris de nacre de l'aurore, des bateaux passaient en souriant à la lumière oblique qui jaunissait leur voile et la pointe de leur beaupré comme quand ils rentrent le soir : scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant, qui ne reposait pas, comme le soir, sur la suite des heures du jour que j'avais l'habitude de voir le précéder, déliée, interpolée, plus inconsistante encore que l'image horrible de Montjouvain qu'elle ne parvenait pas à annuler, à couvrir, à cacher – poétique et vaine image du souvenir et du songe » (III, 514). La fausse reprise enferme le narrateur, alors que la reprise véritable est

un mouvement de vie et de liberté, à l'instar de la madeleine ou des toiles d'Elstir. L'esprit doit renaître pour accéder au spirituel, et non pas se perdre dans les méandres d'un délire comme celui provoqué par ce mensonge d'Albertine. Cette réplique du narrateur à sa mère constitue la fin de la scène, à savoir les toutes dernières lignes de *Sodome et Gomorrhe* : « Je sais la peine que je vais te faire. D'abord au lieu de rester ici comme tu le voulais, je vais partir en même temps que toi. Mais cela n'est encore rien. Je me porte mal ici, j'aime mieux rentrer. Mais écoute-moi, n'aie pas trop de chagrin. Voici. Je me suis trompé, je t'ai trompée de bonne foi hier, j'ai réfléchi toute la nuit. Il faut absolument, et décidons-le tout de suite, parce que je me rends bien compte maintenant, parce que je ne changerai plus, et que je ne pourrais pas vivre sans cela, il faut absolument que j'épouse Albertine » (III, 515). Avec cette déclaration soudaine, la pensée du narrateur n'est aucunement tournée vers l'avenir, comme elle devrait l'être lors d'une véritable reprise. Son mariage avec Albertine est pour lui l'occasion de la faire prisonnière, afin de délivrer ses souvenirs du mal qui le ronge et se convaincre de l'innocence de la jeune fille. Peine perdue. Cette décision est, pour parler comme Kierkegaard, un malentendu qui consiste à commencer par la fin et à « sauter par-dessus la vie³⁸⁸ ». Ce n'est qu'au moment de l'« Adoration perpétuelle » que le narrateur sera pleinement en mesure de maîtriser le concept pour le moins ambigu du saut sur place, du recadrage de la vie qui apporte la vraie nouveauté, temps créateur de la volupté.

« Le ressouvenir est un piteux viatique, qui ne rassasie pas ; mais la reprise est le pain quotidien, une bénédiction qui rassasie. Quand on fait le tour de l'existence, on doit s'apercevoir, si on a le courage de le comprendre, que la vie est une reprise dont on a plaisir à se réjouir. Celui qui n'a pas fait le tour de la vie, avant de commencer à vivre, n'arrivera jamais à vivre. Celui qui en fit le tour, mais en fut saoulé, c'est qu'il était mal bâti. Mais celui qui choisit la reprise, celui-là vit. Il ne galope pas, comme un gamin, après les papillons, ni ne se dresse sur la pointe des pieds pour jeter un coup d'œil sur les merveilles du monde ; car il les connaît. Il ne reste pas non plus comme une vieille femme, à filer au rouet du ressouvenir. Mais il va paisiblement son chemin, heureux grâce à la reprise. Que

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

dis-je ! Sans reprise, que serait la vie³⁸⁹ ? ». Les moments les plus célèbres de ce passage décisif qu'est l'« Adoration perpétuelle » sont autant de réponses à cette ultime question posée par Kierkegaard, en ce que le concept de temps retrouvé est une ode à la vraie reprise, comme peut l'être (dans un autre registre, celui d'une comédie hollywoodienne électrique) le protagoniste de *Un jour sans fin* (Ramis, 1993) qui doit revivre encore et encore la même journée jusqu'à ce qu'il soit en mesure de trouver la juste composition affective pour (re)conquérir Rita et ainsi faire un pas de plus dans le chemin de la vie. La reprise montre bien la scission du temps, son dédoublement perpétuel à travers une production continue d'images indiscernables, que le narrateur jaloux à la suite du mensonge d'Albertine n'arrive pas à différencier. Tout son présent se virtualise dans la mauvaise reprise de l'amour jaloux, à travers une coexistence de nappes de temps désaccordées. Pour arriver à la vraie reprise, il faut une perception d'un genre nouveau, une performance conceptuelle du temps. Deleuze a su donner une définition opératoire de la reprise proustienne, mais qui convient également pour une grande partie de l'esthétique cinématographique, de Sturges à Godard, de l'éclatant *Lady Eve* (1941) au conceptuel *Six fois deux* (1976). Voici : « C'est que la différence, comme qualité d'un monde, ne s'affirme qu'à travers une sorte d'auto-répétition qui parcourt des milieux variés, et réunit des objets divers ; la répétition³⁹⁰ constitue les degrés d'une différence originelle, mais aussi bien la diversité constitue les niveaux d'une répétition non moins fondamentale³⁹¹ ». Une telle qualité de recadrage que le narrateur théoriserà à la fin de la *Recherche*, on la trouve déjà dans la musique de Vinteuil qui est jouée dans *La prisonnière*, ce qui est en quelque sorte le contrepoint des amours imaginaires entre Albertine et la fille du compositeur en plus d'indiquer à nouveau la composition cinématographique de l'ouvrage, en ce que chacune des parties se rapporte à un tout qui ne cesse de changer, c'est-à-dire de se reprendre. La petite phrase, devenue sonate, qui elle-même devient septuor est une montée en puissance du concept de reprise, comme c'est en se perdant dans le labyrinthe de leurs souvenirs et de leurs fantasmes que les amants de *Marienbad*, alors qu'ils croyaient tout perdu, (re)trouveront enfin la possibilité de leur amour.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁹⁰ La première traduction de l'ouvrage de Kierkegaard n'était d'ailleurs pas *La reprise* mais *La répétition*.

³⁹¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 63.



Adam's Rib (George Cukor, 1949), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *the Awful Thruth* (Leo McCarey, 1937), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) et *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940)

Par définition, la comédie de remariage met en scène l'idée de reprise.

« Le septuor qui avait recommencé avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans son œuvre, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières. J'en avais d'abord distingué dans le septuor deux ou trois qui me rappelaient la sonate » (III, 763). On voit ici le don du narrateur, celui de considérer le monde comme une chose à déchiffrer, comme une nébuleuse de signes à différencier dans le temps, l'espace et l'esprit. Cette reprise du monde par le sujet est le

propre de la création artistique telle que Proust la conçoit. La musique de Vinteuil est ainsi l'occasion pour le narrateur de faire le saut dans la foi dont parle Kierkegaard, d'ériger l'idée de reprise en principe d'existence. Le septuor devient un foyer d'irradiations privilégié pour mettre en œuvre un recadrage du passé, une remodelisation du vécu. Par rapport à la sonate, le septuor est le même et pourtant autre, comme le sont les souvenirs purs provoqués par les moments – transcendants eux aussi – de réminiscences. La musique d'un génie comme Vinteuil rend possible un assemblage des différents canaux de l'existence – perception, affection, mémoire, etc. – pour en faire une seule expérience où tout est donné à travers une éternelle différenciation. « Bientôt – baignée dans le brouillard violet qui s'élevait, surtout dans la dernière période de l'œuvre de Vinteuil, si bien que, même quand il introduisait quelque part une danse, elle restait captive dans une opale – j'aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs, lesquels n'ayant devant eux qu'un voile confus au travers duquel ils ne voyaient rien, ponctuaient arbitrairement d'exclamations admiratives un ennui continu dont ils pensaient mourir » (III, 764), écrit ensuite Proust, montrant du même coup tout l'apprentissage qui a déjà été effectué par son narrateur. Les phrases de Vinteuil sont des cadres en mouvement pour de nouveaux types d'expériences, ronde divine que les convives ne sentent pas et dans laquelle ils ne peuvent point embarquer, n'ayant pas encore apprivoisé cet « instrument » qu'est le septuor. La musique (et ceci vaudrait tout aussi bien pour le cinéma, preuve à l'appui les innombrables images en mouvement que provoque chez le narrateur l'audition du morceau), comme reprise du monde, se donne en tant qu'élément du devenir. Elle instaure une réalité temporelle et en vient à organiser l'inaction, la vie non organique des choses. L'art d'un Vinteuil – ce qui fait de lui un professeur de beauté aussi, sinon plus, important qu'Elstir – permet à chacun d'arriver à la partie impersonnelle de sa personne, le « moi » profond où « *je* » est un autre.

« Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente – comme sans doute la

petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu’aucune femme n’avait jamais fait désirer, que cette phrase-là qui m’offrait d’une voix si douce un bonheur qu’il eût vraiment valu la peine d’obtenir, c’est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu’il m’ait été jamais donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début » (III, 764). Libération d’un élan vital, la musique entraîne l’être loin des buts individuels et érige la conscience comme pure puissance de reprise. Le narrateur est bien en train, simultanément à son écoute, de monter et de recadrer la sonate, l’accordant à des désirs qui de lui étaient toujours inconnus. La musique parle un autre langage, que le narrateur devra apprendre, mais qu’il a déjà rencontré à quelques reprises, ne serait-ce qu’avec des miettes de madeleine. La musique – présentée ici comme un art cinématographique de l’image, avec ses plans, ses cadres, ses rythmes et ses intensités – offre ainsi un jeu avec le temps qui permet une philosophie de la durée, à partir de la reconnaissance et de la différenciation, certes difficiles, d’une pluralité d’affects et de rythmes permettant l’enchaînement des divers plans du psychisme :

Une phrase d’un caractère douloureux s’opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu’on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c’était celles d’un thème ou d’une névralgie. Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l’un disparaissait entièrement, où ensuite on n’apercevait plus qu’un morceau de l’autre. Corps à corps d’énergies seulement, à vrai dire ; car si ces êtres s’affrontaient, c’était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur – insoucieux lui aussi des noms et du particulier – pour s’intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n’était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c’était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis ; une joie aussi différente de celle de la sonate que, d’un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d’une robe d’écarlate, quelque archange de Mantegna sonnant dans un buccin. (III, 764-765)

La lutte des phrases en est une de cadres et de lignes temporelles, un tel corps à corps d’énergies ainsi qu’on le retrouve dans le cinéma expérimental d’un Snow ou dans les courts-métrages exploratoires d’Akerman (les différentes pièces de *L’hôtel Monterey*, les divers recoins de *La chambre*).

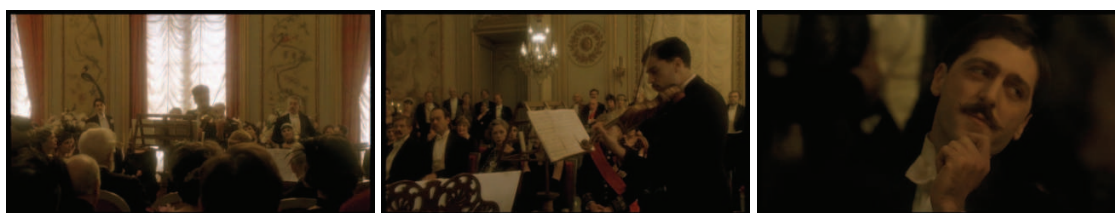


Saute ma ville (Chantal Akerman, 1968)

Portrait de la cinéaste en Albertine ?

Toute durée véritable, dit bien Proust, est multiple, polymorphe ; elle se reprend elle-même à partir d'un entrechoquement de ses propres potentialités. Pour l'audition de la musique de Vinteuil à la matinée Guermantes, Ruiz a bien su montrer le potentiel cinématographique de la philosophie proustienne de la musique, du temps et de l'espace. La scène n'est découpée que par de lents et fluides *travellings* circulaires ; la profondeur de champ est très grande, comme dans le cinéma de Welles. Des dizaines d'invités – dont le narrateur – sont là, assis ou debout, et écoutent la musique. La caméra suit le rythme de la musique, si bien que l'on pourrait croire que c'est elle qui le crée. La musique, pour durer, doit être confiée à des rythmes, ce que montre bien un cinéaste comme Ruiz, de qui l'œil est aussi perçant que l'oreille absolue. Sans avoir recours à la voix *off*, Ruiz recherche la vibration proprement cinématographique de cette scène, l'équivalent filmique de la musique de Vinteuil, une transposition mouvante de son imagéité. Simultanément au mouvement de la caméra, ce sont les invités et les décors qui se déplacent dans l'espace, reprenant en quelque sorte, mais aussi en le modifiant, le procédé de Cocteau dans *Le sang d'un poète* (1932) où les *travellings* ne viennent pas des mouvements de la caméra mais de ceux du comédien, lui-même placé sur un rail. L'image ruizienne, avec sa profondeur de champ, comporte plusieurs strates, qui sont autant de niveaux temporels, autant de mondes. Or, chacune de ces strates, en mouvement grâce à la musique de Vinteuil, se déplace à une vitesse particulière et à partir d'un angle singulier, sans compter que le *travelling* effectué par la caméra reprend tous ces mouvements et toutes ces vitesses pour en faire la synthèse, c'est-à-dire pour en multiplier l'effet de choc. C'est une catégorie bien spéciale de

« rythmanalyse³⁹² », rendue possible par les moyens et les dispositifs cinématographiques qui répondent à merveille aux intensités du texte proustien. Ruiz montre en quoi la musique est une reprise du monde, grâce à ces images singulières qui ne cessent de se recadrer elles-mêmes.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

« Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec » (III, 765). Le septuor permet donc, à la fois, la différenciation affective (« nuance nouvelle de la joie ») et la transcendance (« appel vers une joie supraterrrestre »), l'expérience de ce que Kierkegaard nomme « la foi ». On voit bien que le recadrage de la musique n'impose pas de restrictions mais, à l'inverse, est créateur de nouvelles possibilités d'être. C'est aussi le propre des adaptations cinématographiques de la *Recherche* qui ne visent aucunement à réduire le roman, mais bien à le faire devenir autre grâce à des méditations rythmanalytiques proprement filmiques. La musique, donc, rend possible la synthèse de l'être et du devenir, ce que Proust nomme avec raison « amorces pour la construction d'une vie véritable », une vie nouvelle. Ici, le rythme des idées du narrateur commande le rythme des choses, correspondances entre la pensée et la prose du monde. C'est bien là une création renouvelée de l'être par lui-même que permet Vinteuil ou, plutôt, le « moi » profond de Vinteuil comme le montre la fin du passage : « En tout cas, pour en revenir à

³⁹² Cf. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2006 [1936], 151 p.

l'accent particulier de cette phrase, comme il était singulier que le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre à terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fût justement matérialisée dans le triste petit bourgeois bienséant que nous rencontrions au mois de Marie à Combray ! » (*id.*). Sa musique fait de Vinteuil une sorte de personnage conceptuel. Un nouveau monde s'ouvre à lui. Le monde de la reprise a remplacé la rigidité par le devenir où toutes les formes ne sont que formes de mouvement. C'est une logique de la sensation qui change les choses de l'intérieur.

La découverte du septuor est pour le narrateur ce qu'a été celle de la figure poétique de Job pour le jeune poète de *La reprise*, comme il en informe le psychologue dans ses lettres illuminées. L'épreuve de Job est celle de la reprise, qu'il expérimentera jusqu'à la porter dans la foi. « Bien que j'aie lu son livre encore et encore, chaque parole m'est restée nouvelle. Chaque fois que j'y reviens, elle naît comme la première fois ou comme la première fois reste dans mon âme. Je sirote à petits coups, comme un ivrogne, toute l'ivresse de la passion jusqu'à ce que cette lente absorption me laisse presque ivre mort. D'un autre côté, je me hâte à la rencontre de Job avec une impatience indescriptible. Une demi-parole de lui et mon âme se hâte d'entrer dans sa pensée, dans ses éclats ; plus vite que la sonde lancée ne va au fond de la mer, plus vite que l'éclair ne va au paratonnerre, mon âme s'y glisse et y demeure³⁹³ », écrit par exemple le jeune poète. Job supporte la perte de ses biens, de sa fortune et même de ses enfants. Mais jamais il ne perdra sa foi en Dieu qui, une fois l'épreuve traversée, lui redonne tout en double, ce qui fait de ce personnage biblique le chevalier de la reprise selon Kierkegaard. C'est une question de points de vue et de modes d'existence. Job ne juge pas son épreuve d'un point de vue ordinaire, humain, mais d'un point de vue divin, au même titre que le septuor recadre l'existence du pauvre Vinteuil en artiste de génie. Juger l'épreuve de manière transcendante, c'est bien ce que devra faire le narrateur, par exemple en transformant sa jalousie et son deuil d'Albertine en roman d'introspection. C'est aussi l'épreuve existentialiste du cinéma, dont la réussite tient en ce que le monde lui sera (re)donné en double. « Il y a donc une reprise. Quand se produit-elle ? Bien entendu, ce n'est facile à dire dans aucune langue humaine, quelle qu'elle soit. Quand se produisit-elle pour Job ? Lorsque toute certitude et vraisemblance humaines *pensables* devinrent impossibles. Peu à

³⁹³ Søren Kierkegaard, *La reprise. Un essai de psychologie : expériences*, *op. cit.*, p. 150.

peu Job perd tout ; du coup l'espérance s'évanouit petit à petit, et la réalité, loin de s'adoucir, dépose plutôt contre lui des conclusions de plus en plus sévères. Du point de vue de l'immédiateté, tout est perdu. Ses amis, Bildad surtout, ne voient qu'une seule issue : qu'il se courbe sous le châtement pour oser espérer une reprise surabondante. Job s'y refuse. Ainsi se resserre le nœud de l'imbroglio, que seul peut défaire un coup de tonnerre³⁹⁴ ». La *Recherche* est construite par de tels coups de tonnerre qui brisent le paradoxe et permettent au narrateur de vivre la vraie reprise. Les réminiscences en sont, elles redonnent tout en double. Les miettes de madeleine permettent la multiplication de Combray, les pavés offrent plusieurs visions de Venise alors que le narrateur croyait cette ville perdue dans le gouffre de sa mélancolie. La musique de Vinteuil est un autre coup de tonnerre, redonnant le monde au narrateur grâce à un cadrage nouveau.

*

L'inquiétante étrangeté

Ces concepts de rêve et de reprise semblent se recouper dans ce recadrage que Freud nomme *Unheimlich*, et qu'on traduit (recadre) tant bien que mal par « l'inquiétante étrangeté », voire « le non-familier » ou « l'étrange familier ». Dans cet article de 1919, Freud recherche le noyau de ce recadrage psychanalytique de l'expérience, ce qui l'oblige aussi bien à s'aventurer dans les terres de la vie réelle et psychique que dans celles de l'esthétique. Le « résultat » serait malgré tout le suivant : « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier³⁹⁵ ». Mais reste à savoir les conditions par lesquelles le familier peut devenir étrangement inquiétant, comment l'ordinaire se recadre en exceptionnel ou le rêve en réalité. Le mérite de Freud est, comme il l'indique lui-même, de rejeter la formule « étrangement inquiétant = non-familier³⁹⁶ ». N'est inquiétant que ce qui est familier. Il n'y a que les choses ordinaires qui peuvent réellement inquiéter. Et c'est bien dans le familier

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 157. L'auteur souligne.

³⁹⁵ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 215.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 216.

que l'on trouve le caché, comme le montrèrent les premières projections des films Lumière et l'effroi qu'elles causèrent, ou encore le premier gros plan proposé par Griffith où le public ne vit pas d'emblée le recadrage, mais plutôt la tête à la fois vivante et coupée. Le cinématographe Lumière, précédant de près de deux décennies les recherches de Freud, se comprend alors comme l'instrument privilégié pour rendre compte du concept d'*Unheimlich*, faisant ainsi la métaphysique fantastique de la folie ordinaire³⁹⁷. Le déroulement régulier des images du cinématographe montre bien toute l'inquiétude et l'angoisse qu'il peut y avoir dans l'automatisme de nos vies. Non seulement le cinéma est un moyen de penser, mais il est aussi un moyen de penser autrement.

On peut également lire la *Recherche* comme le grand traité romanesque de l'inquiétante étrangeté, le roman devient un instrument analogue au cinématographe. La jalousie de Swann ou du narrateur illustre tout le potentiel horrifiant que cachent les choses ordinaires : chaque geste de l'aimé cache un refoulé, derrière chaque parole se trouve un mensonge qui dissimule un monde. L'inquiétante étrangeté donne à voir cet immense trompe-l'œil qu'est le monde. Elle est la reprise de l'habitude dans ce qu'elle a de plus profond. L'ouverture, célèbre, de *Sodome et Gomorrhe* montre une scène de ce genre. Le narrateur attend la rentrée d'Oriane et de Basin pour leur demander s'il est bien invité à la soirée de la princesse de Guermantes, ou si la carte qu'il tient en main est parvenue à lui par erreur. Rien n'est plus naturel pour le narrateur que d'aller dans le monde, mais cette carte arrivée à l'improviste lui donne l'impression d'une vaste blague, d'une machination qu'il tente de mettre au clair. En attendant dans la cour de l'hôtel Guermantes, il remarque, à l'abandon sur une terrasse, les orchidées qu'Oriane avait chez elle lors d'un récent dîner. Il est fasciné par ces fleurs, après avoir été mis au fait qu'elles sont stériles et doivent attendre la rencontre avec le bourdon qui sera en mesure de les féconder et ainsi perpétuer la race. Il s'installe alors pour les observer et espère le miracle tant attendu, l'arrivée de l'insecte. Mais c'est un autre événement, tout aussi spécial, qui se produira.

« Que vis-je ! Face à face, dans cette cour où ils ne s'étaient certainement jamais rencontrés [...], le baron ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante,

³⁹⁷ Cf. l'article de Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques », dans *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 193-214.

contemplant d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant. Mais chose plus étonnante encore, l'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle » (III, 6). Et tout de suite après :

Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, semblait ne s'éloigner qu'à regret, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule. Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait – en symétrie parfaite avec le baron – redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu. Je ne savais pas qu'il pût avoir l'air si antipathique. Mais j'ignorais aussi qu'il fût capable de tenir à l'improviste sa partie dans cette sorte de scène des deux muets, qui (bien qu'il se trouvât pour la première fois en présence de M. de Charlus) semblait avoir été longuement répétée ; – on n'arrive spontanément à cette perfection que quand on rencontre à l'étranger un compatriote, avec lequel alors l'entente se fait d'elle-même, le truchement étant identique, et sans qu'on se soit pourtant jamais vu. (III, 6-7)

Comment ne pas penser au jeu polymorphique d'Asta Nielsen tel que décrit par Balázs, à la différence près que l'amour qui est ici en train de se former n'est pas aussi pur que celui de l'actrice danoise : c'est un amour étrange, clandestin, celui des invertis que Proust a analysé comme personne au point d'en faire une véritable épopée des signes et de leurs sens. On retrouve ici l'idée freudienne attestant que « [s]erait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti³⁹⁸ ». Bien qu'ils ne se soient jamais vus, Charlus et Jupien reconnaissent tout de suite une chose chez eux, et qu'ils partagent : leur inquiétante étrangeté, ce qui fait d'eux des êtres à la fois ordinaires, mais non familiers, paradoxe que Proust manie de main de maître. Ce moment dans la cour de l'hôtel se joue comme une sorte de film loufoque : il multiplie la ressemblance obscure entre le mécanique et le vivant, à travers une série de recadrages qui touchent la nature même de l'être. Lorsque leurs regards se croisent – car il est bien ici question d'images – l'être en tant qu'être de Charlus et celui de Jupien se trouvent profondément altérés, d'où l'étrangeté de la scène. L'automatisme qui se cache dans l'habitude permet la cinématographie de l'inconscient.

C'est une telle ambiguïté que Freud admirait dans « L'homme au sable », le conte d'Hoffmann, à savoir que « l'auteur produit en nous une espèce d'incertitude en ne nous permettant pas d'abord de deviner, et ce sans doute à dessein, s'il va nous introduire dans le monde réel ou dans un monde fantastique de son choix. Il a en effet le droit de faire l'un ou l'autre³⁹⁹ ». C'est ce que procure le cinéma, par exemple avec la mystérieuse – et pourtant

³⁹⁸ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 222.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 230.

ordinaire – conscience des gros plans qui donne au monde des profondeurs de féerie. Il s'agit de nous sortir de l'habitude de notre vision, ce qui ne peut paradoxalement advenir qu'en nous présentant des images analogues à celles que nous pouvons expérimenter quotidiennement. On dépasse la vision du monde au profit d'une autre réalité, d'où l'inquiétante étrangeté du procédé qui fait autre le même. Proust le dit aussi parfaitement, reprenant au passage les deux termes de Freud : « Cette scène n'était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d'une étrangeté, ou si l'on veut d'un naturel, dont la beauté allait croissant » (III, 7). *Une étrangeté, ou si l'on veut un naturel*, voilà ce qui pourrait servir à une définition du recadrage, l'onirisme « cinématographique » du réel.

Le narrateur n'est même pas obligé de fréquenter le monde de Sodome pour rencontrer l'inquiétante étrangeté de son existence. Un épisode comme celui où le narrateur, en séjour à Doncières, téléphone à sa grand-mère à Paris, présente et développe les mêmes caractéristiques et la même beauté que la rencontre Charlus-Jupien. Le narrateur est tout à fait sensible à « l'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler et qui, restant à sa table, dans la ville qu'il habite [...], sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et que cet être va nous dire, se trouve tout à coup transporté à des centaines de lieues (lui et toute l'ambiance où il reste plongé) près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné. Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement » (II, 431). L'étrangeté auditive du téléphone se comprend ici en termes visuels. L'ordinaire de la conversation est recadré par les propriétés d'un dispositif nouveau et, du moins pour le narrateur, fantastique et inquiétant. L'inquiétante étrangeté du téléphone le force à penser, au même titre que les réminiscences ou que les œuvres d'art. On retrouve ici certains des motifs producteurs de l'inquiétante étrangeté tels que définis par Freud, à savoir le « motif du double » et celui du « retour permanent du même⁴⁰⁰ », ce qui éclaire à

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 236.

nouveau le rapport et les échanges entre la mêmeté et l'altérité. Et Proust de développer la pièce d'anthologie suivante, sur les « demoiselles du téléphone » : « Nous n'avons, pour que ce miracle s'accomplisse, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique et à appeler [...] les Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes ; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir ; les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons ; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement : "J'écoute" ; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone ! » (II, 431-432). En manipulant les canaux de l'expérience, l'objet technique altère le rapport au réel du sujet qui se retrouve dans l'étrange position d'appeler l'invisible, comme font respectivement Charlus et Jupien dans leur danse amoureuse, ayant mis sur pied un nouveau mode de communication où la parole directe n'est plus nécessaire puisque la vérité ne se trouve pas, à proprement parler, dans les mots choisis.

L'analyse des cadres – inversion, objet technique, etc. – montre comment Proust produit de l'étrange au cœur du familier et indique également la nature de cette folie ou de cette étrangeté. Le romancier, dans son projet bien spécial de lecture cinématographique du monde, accentue la capacité humaine à penser et à agir en terme de cadres, mais aussi celle qui consiste à créer de nouveaux cadres, comme cette métaphysique du visible et de l'invisible à partir du téléphone, c'est-à-dire à partir d'un objet pour le moins ordinaire. Ces moments sont autant de marqueurs qui délimitent l'apprentissage du narrateur et indiquent au lecteur l'expérience de la nouveauté, celle-là même dont se nourrira le livre à venir, nouveauté qui est comme le sceau de l'étrangement inquiétant. « Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger – un bruit abstrait – celui de la distance supprimée – et la voix de l'être cher s'adresse à nous » (II, 432), ajoute le narrateur, finissant du même coup de poser les cadres d'une telle expérience surréaliste. Une pareille succession des voix permet une nouvelle représentation de l'espace, un espace entièrement conquis par le sujet pris dans une sorte de devenir d'ubiquité, mais elle offre aussi une interprétation originale en ce que l'appareil –

le téléphone s'apparentant ici à l'appareil cinématographique – rend possible la conception d'un temps homogène, cône bergsonien où se promènent les images, les souvenirs et les figures. Vient ensuite l'expérience proprement dite.

« Tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand-mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place, mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois », écrit Proust, avant de continuer avec l'analyse suivante : « Et parce que cette voix m'apparaissait changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout, et m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était douce ; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand-mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que, par "principes" d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude. Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même, presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme ; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie » (II, 433). Le téléphone relève la « fêlure » de la grand-mère, la tristesse de sa voix cachée au fond de sa douceur. C'est aussi la maladie qui la ronge déjà, cette réalité douloureuse dont le narrateur ne prendra conscience que lors du passage des « Intermittences du cœur », mais que le téléphone, aidé de la photographie prise par Saint-Loup, tentait déjà fort bien de lui montrer. L'enjeu de l'inquiétante étrangeté n'est plus l'amour ou le désir, comme c'était le cas avec la rencontre Charlus-Jupien, mais la mort, la mort qui rôde au cœur même de la vie et que seul le recadrage technique sera en mesure d'indiquer, avant que le souvenir pur n'en procure la théorie. La *Recherche* se donne ici à lire comme la biographie ou comme le manuel des objets techniques qui, eux-mêmes, offrent une nouvelle lecture du sujet à l'heure de la modernité. Il s'agit d'un sujet pour qui, entre autres, le cinématographe et l'inconscient sont devenus des réalités opératoires. De telles « inventions », à partir d'un choc de la pensée, exagèrent le mouvement de l'esprit, en juxtaposant des plans de détails aussi vagues qu'essentiels. « Était-ce d'ailleurs uniquement

la voix qui, parce qu'elle était seule, me donnait cette impression nouvelle qui me déchirait ? Non pas ; mais plutôt que cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand-mère, pour la première fois séparée de moi. Les commandements ou défenses qu'elle m'adressait à tout moment dans l'ordinaire de la vie, l'ennui de l'obéissance ou la fièvre de la rébellion qui neutralisaient la tendresse que j'avais pour elle, étaient supprimés en ce moment et même pouvaient l'être pour l'avenir [...] ; aussi, ce que j'avais sous cette petite cloche approchée de mon oreille, c'était, débarrassée des pressions opposées qui chaque jour lui avaient fait contrepoids, et dès lors irrésistible, me soulevant tout entier, notre mutuelle tendresse » (II, 433-434). Le téléphone transforme l'éloignement physique en rapprochement des esprits. C'est la production, toute cinématographique, d'un sujet réceptif (comme un « récepteur » téléphonique) au devenir de la réalité. Proust est un fin analyste de la sensibilité humaine à partir de son interaction avec les inventions les plus radicales, mais aussi les plus ordinaires, de la réalité. Avec le recadrage ou la reprise de la technique, le mouvement de l'esprit passe à un autre niveau, il est relayé à une autre dimension ainsi qu'à une autre vérité. La pensée va maintenant en zigzag, recoupant aussi bien l'étrange que le familier, à l'image des voix dans l'appareil téléphonique. Elle se relance, se recadre, sans cesse, d'où la difficulté du narrateur à définir de telles expériences.

Voici un autre zigzag : « Ma grand-mère, en me disant de rester, me donna un besoin anxieux et fou de revenir. Cette liberté qu'elle me laissait désormais, et à laquelle je n'avais jamais entrevu qu'elle pût consentir, me parut tout d'un coup aussi triste que pourrait être ma liberté après sa mort (quand je l'aimerais encore et qu'elle aurait à jamais renoncé à moi). Je criais : “Grand-mère, grand-mère”, et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte. “Parle-moi” ; mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix » (II, 434). En plus de déchiffrer l'étrangeté du présent le plus quotidien, un appareil comme le téléphone proustien est aussi en mesure, comme nous le montre ce passage où il est question du fantôme immatériel qui reviendra hanter le narrateur (ce sera la photographie des « Intermittences du cœur »), de lire l'avenir. La voix téléphonique est ainsi comme une image de laquelle naissent les plus surprenantes associations pour la conscience humaine.

Elle est en mesure de mettre les images dans une perspective nouvelle, dans une temporalité qui incorpore le passé, le présent et l'avenir, en cela que cette conversation téléphonique permet au narrateur de faire le point sur son amour pour sa grand-mère et sur ses qualités de petit-fils. C'est surtout l'essence d'un temps non chronologique – comme nous parlions plus haut de vie non organique – que le narrateur (qui est pour le lecteur ce que le téléphone est pour lui, c'est-à-dire un instrument privilégié d'exploration de la quotidienneté et de l'étrangeté du réel) essaie de saisir dans sa fondation. De la reproduction de la voix se manifeste une production spirituelle.

La technique permet au narrateur d'expérimenter l'ubiquité, à dose homéopathique. Ce sera son projet d'écriture, de se transformer lui-même en instrument, devenir son propre appareil d'exploration. On voit l'effroi que lui cause la fin abrupte de sa conversation téléphonique : « Ma grand-mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avons cessé d'être en face l'un de l'autre, d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit, sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer. Je palpiais de la même angoisse que, bien loin dans le passé, j'avais éprouvée autrefois, un jour que petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de ne pas la retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais ; angoisse assez semblable à celle que j'éprouverais le jour où on parle à ceux qui ne peuvent plus répondre et de qui on voudrait au moins tant faire entendre tout ce qu'on ne leur a pas dit, et l'assurance qu'on ne souffre pas » (II, 434). Vaincre cette angoisse sera, sans qu'il en soit pour le moment pleinement conscient, la tâche de son travail d'artiste. Il devra assembler ses expériences détachées, en faire le montage et du même coup en faire une machine destinée à produire un travail d'analyse offrant un point de vue supérieur sur les craintes de l'existence. La vérité se trouve dans la succession des images qui émanent aussi bien de la mort que de l'ivresse. C'est ainsi que le temps sera le thème et le sujet de sa création artistique. Voici la fin du passage, amenant une composante nouvelle pour la signification de telles images :

Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : « Grand-mère, grand-mère », comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte. Je me décidai à quitter la poste, à aller retrouver Robert à son restaurant pour lui dire que, allant peut-être recevoir une dépêche qui m'obligerait à revenir, je voudrais savoir à tout hasard l'horaire des trains. Et pourtant, avant de prendre cette résolution, j'aurais voulu une dernière fois invoquer les Filles de la Nuit, les Messagères de la parole, les divinités sans visage ; mais les capricieuses Gardiennes n'avaient

plus voulu ouvrir les Portes merveilleuses, ou sans doute elles ne le purent pas ; elles eurent beau invoquer inlassablement, selon leur coutume, le vénérable inventeur de l'imprimerie et le jeune prince amateur de peinture impressionniste et chauffeur [...], Gutenberg et Wagram laissèrent leurs supplications sans réponse et je partis, sentant que l'Invisible sollicité resterait sourd. (II, 434-435)

L'apparition souligne bien la nature initiatique de cette mystérieuse et étrange rencontre téléphonique du narrateur. Ce dernier voyage aux limites de l'art, ce qui lui fait en quelque sorte expérimenter la mort à travers les racines secrètes de l'image. Du même coup, on voit bien que l'appareil téléphonique semble être une métaphore, sûrement inconsciente de la part de l'auteur, pour le cinématographe ou, plutôt, pour l'expérience cinématographique dans toute son inquiétante étrangeté où les gens aimés sont transformés en ombres mouvantes et silencieuses ou, ce qui revient au même, desquels on ne reconnaît pas la voix. On peut d'ailleurs comparer l'expérimentation du narrateur à celle de Maxime Gorki racontant presque sur le vif sa première expérience cinématographique, son retour du « royaume des ombres » : « Si vous saviez comme cela est *effrayant* ! Il n'y a là ni sons, ni couleurs. Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie, mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement, mais une ombre de mouvement ». Et l'étonnement de l'auteur devant l'animation du « tableau » est en cela pour le moins proustien : « soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement, et le tableau s'anime. Depuis la perspective, des voitures viennent droit sur vous, fonçant vers l'obscurité dans laquelle vous êtes assis ; des gens apparaissent dans le lointain et grandissent au fur et à mesure qu'ils se rapprochent ; au premier plan, des enfants jouent avec un chien, des cyclistes foncent à toute allure, des piétons traversent la rue, se frayant un chemin entre les voitures : tout cela bouge, vit, bouillonne, se dirige vers le premier plan du tableau pour disparaître quelque part au-delà⁴⁰¹ ». La différenciation du gris donne à voir la vie non organique des choses. Lorsque le tableau s'anime, ce sont les fantômes qui sont en mouvement. Le spectateur du cinéma, au même titre que le narrateur tenant en main l'appareil téléphonique, est comme Orphée au royaume des ombres, le poète voulant ramener les êtres et les choses à la vie. Le mouvement des images correspond aux gestes du

⁴⁰¹ Maxime Gorki, « Au royaume des ombres... » [1896], dans Daniel Banda et José Moure [dir.], *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs : Arts », 2008, p. 48. L'auteur souligne.

poète ou du narrateur, en cela que tout mouvement extérieur s'est transformé à partir d'une expression intérieure. À travers l'éternel retour du même, le monde s'est comme donné en double. Gorki l'a bien remarqué : « Cette vie grise et silencieuse finit par vous troubler et vous opprimer, vous avez l'impression qu'elle contient comme un avertissement, dont la signification vous échappe, mais qui est lugubre, et étreint votre cœur d'angoisse. Vous oubliez peu à peu où vous êtes, d'étranges images surgissent dans votre tête, votre conscience semble s'obscurcir, se perturber...⁴⁰² ». L'inquiétante étrangeté de la technique cinématographique, analogue en cela au téléphone proustien, accentue le travail fébrile de la conscience humaine. L'esprit devient en soi une expérience cinématographique, à la fois ordinaire et inquiétante. Proust et Gorki ont-ils alors surcadré l'expérience cinématographique ? Non, ils n'ont fait qu'en révéler les propriétés dont la plus importante est peut-être de donner le temps et l'espace comme expériences vécues, dans une oscillation de la perception et de l'intelligence qui va de l'étrange au familier, du réel au rêve, de l'autre au même.

Dans le temps du cinéma

Comme on a pu le voir brièvement avec le texte de Gorki, les écrits des « cinéastes-théoriciens » et des « spectateurs-théoriciens » se comprennent comme autant de *recadrages* de l'univers filmique et, par là même, comme des *visions du monde*. Il s'agit bien là de considérer l'activité cinématographique comme un fragment de réalité souveraine, de la déclinaison d'autant de mondes dans lesquels il est possible de vivre pleinement le cinéma, des images du temps qui sont comme des manipulations qui ont accès au cœur de l'existence. Le réalisme de l'expérience cinématographique n'est pas tant le réel que l'image du réel, d'où l'importance des écrits de ces cinéastes et de ces spectateurs qui ont tenté de relever les potentialités des diverses composantes de cette image, aidant ainsi au développement et à la mise en relief d'une nouvelle expérience de l'image et du temps, ce qui est également le propre de la *Recherche*. Le cinéma, production d'une série d'effets visuels assujettis à l'idée d'un tout en mouvement, donne le moyen de

⁴⁰² *Ibid.*, p. 50.

percevoir et, surtout, de *vivre* le temps. Il sera donc question, ici, de tester la résonnance de la cinématographie inconsciente de Proust à partir de certains écrits qui représentent quelques moments de l'histoire et de l'esthétique du cinéma. Chaque recadrage, qu'il vienne d'un spectateur ou d'un cinéaste, peut ainsi accroître le dynamisme des images et offrir un point de vue nouveau sur la matrice cinéma. Le cinéma porte bien déjà en lui toutes ses propriétés, mais il revient à des individualités de les recadrer à partir de leur propre expérience du monde et de l'art.

L'appareil est bien une invention technique permettant le développement d'un nouvel art, c'est-à-dire d'un nouveau moyen d'expression d'où découle une sensibilité autre. On n'enlèvera jamais au cinéma son pur enchantement de faire bouger les choses, en ce que ce mouvement est analogue au kaléidoscope de la pensée. Par ce double rapport au mouvement, et par ses affinités avec la perception du temps, le cinéma est à la fois l'art populaire et la méditation métaphysique par excellence. En donnant du mouvement à ce qui était immobile, c'est comme si tout ce qui devait garder le silence avait maintenant « droit de parole ». Le cinéaste et les spectateurs commentent et produisent le discours de ce qui, auparavant, restait muet, à l'instar de Proust qui a fait parler des miettes de madeleine ou les lacets d'une bottine. Pour trouver sa propre prose du monde, le cinéma ne doit pas se donner d'emblée comme « littéraire », « philosophique » ou « anthropologique ». Sa transformation est intrinsèque, elle vient de son double jeu avec l'espace et le temps, et ce sera le rôle des cinéastes et des spectateurs d'individualiser un moment de cette *universelle variation*. Le cinéma transmet des expériences sensori-motrices, spatiales et temporelles qui, une fois singularisées, recadrées par le sujet, se déclinent comme autant d'expériences psychologiques. L'expérience humaine devient un nouveau champ d'interprétation, ce qui fait du film une construction symbolique.

Spectateurs

Le premier des « spectateurs-théoriciens » à nous intéresser sera le philosophe Étienne Souriau, professeur à la Sorbonne⁴⁰³ et spécialiste d'esthétique qui est aussi le maître à penser de l'un des premiers instituts de filmologie, celui qui fut fondé au début des années 1950 à l'Institut d'art de la rue Michelet⁴⁰⁴. L'institut de filmologie souhaite débattre les divers problèmes filmiques et ainsi trouver une méthode pour les aborder collectivement. Le texte est donc né d'une expérience cinématographique, ce qui, en somme, est l'inverse de la *Recherche* en ce que Proust n'est vraisemblablement jamais allé au cinéma⁴⁰⁵, mais a su imaginer et mettre en œuvre une complexe expérience d'apprenti cinéophile par le biais de l'apprentissage littéraire de son narrateur. L'entreprise de Souriau et de ses collègues (aux horizons les plus divers) avait pour but de nommer et de définir les multiples plans de réalités de l'univers filmique, ses modes d'existence possibles, mais aussi de voir ce qui est « profilmique » dans notre quotidien « afilmique⁴⁰⁶ », ce qui nous rapproche certainement du roman proustien.

Toute l'audace de Souriau revient à dire qu'il n'y a pas de différence de nature, mais seulement une différence de degré entre l'afilmique et le profilmique : ils sont tous

⁴⁰³ Il dirigera entre autres la thèse d'Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, soutenue en janvier 1974.

⁴⁰⁴ Sur la filmologie, le lecteur peut aller consulter le numéro de revue *CiNéMAS* qui lui a été récemment consacré : François Albera et Martin Lefebvre (dirs), « La filmologie, de nouveau », *CiNéMAS*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, p. 9-376.

⁴⁰⁵ On insistera davantage sur ce point en conclusion, dans notre « épilogue ».

⁴⁰⁶ Pour les définitions de ces termes et de quelques autres (« créatoriel », « diégèse », « écranique », « filmographique », « filmophanique » et « spectatorial ») voir la préface de l'ouvrage : Étienne Souriau (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, p. 5-10.

« Afilmique : qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art. Ex. : a) Un documentaire se définit comme présentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique. b) Un extérieur (paysage, édifices, etc.) est, le plus souvent, une donnée afilmique, choisie, utilisée au mieux pour les besoins de la réalisation cinématographique. c) Le "réalisme" cinématographique consiste à créer des films qui soient en harmonie avec la réalité afilmique ; et en paraissent bien expressifs » (p. 7).

« Profilmique : S'oppose à afilmique : tout ce qui existe réellement dans le monde (ex. : l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. Ex. : a) Tous les procédés dits de laboratoire introduisent des faits filmographiques qui n'ont pas de corrélatif dans la réalité profilmique. b) L'ordre de travail est réglé selon des commodités profilmiques, qui ne tiennent pas compte de l'ordre diégétique, ni de l'ordre filmographique (et par conséquent filmophanique), qui est établi par le montage » (p. 8-9).

deux des « modes » de la réalité. En tant qu'univers médiatisé, le profilmique s'adresse à nous en redonnant au monde sa prose, mais aussi en jouant de façon significative avec son mystère, puisque « dans cet univers, bêtes et gens, paysages ou choses, empressés à nous plaire, s'ordonnent et se disposent, se masquent ou se démasquent, relativement à notre point de vue, à nous spectateurs, et pour nous procurer ainsi expressément des jouissances, des émotions, des palpitations agréables. S'il arrive qu'elles se cachent quand nous souhaitons les voir, c'est juste autant qu'il faut pour exciter notre curiosité, pour ménager l'intérêt, pour donner, à l'incursion dans ce monde que représente chaque film isolément, la teneur d'une aventure, bien organisée, du début à la fin, selon une arabesque temporelle heureusement structurée dans son ensemble ». Et Souriau de préciser la nature de cet univers et l'essence de sa finalité : « Bref, imaginez l'univers leibnizien (celui dont chaque monade est le miroir) tel qu'il serait s'il était animé d'une finalité générale, l'incitant à donner à une monade privilégiée – non d'ailleurs particulièrement lucide ni intellectuelle ; mais curieuse et heureuse de se divertir – toujours à chaque moment l'aspect le plus intéressant de lui-même, corrélativement aux moments antérieurs et postérieurs, et avec la condition que le miroir se configure comme une vue sur cet univers, à travers une baie rectangulaire de la dimension que nous connaissons tous. Cette finalité est un trait structural fondamental⁴⁰⁷ ». On reconnaît ici plusieurs motifs qui se déploient également dans l'univers proustien, où ce sont les signes et les essences qui jouent le rôle des monades (qui sont souvent aussi ordinaires que celles décrites par Souriau). Le narrateur anime ce monde, le met en mouvement à partir de ses différentes rencontres avec signes et essences. Ce mouvement est inconsciemment assujéti à la finalité du récit, qui est la découverte d'une vocation artistique à travers le déchiffrement sensible et spirituel du monde. La quête du narrateur est en quelque sorte de comprendre la nature bien spéciale du monde afilmique dans lequel il évolue et qui ne cesse de l'interpeller pour ensuite le transformer en monde profilmique, inscrire le destin de sa vie dans la logique d'un récit habilement mené.

C'est précisément le don du narrateur de voir le monde comme une chose à déchiffrer ou, pour le dire autrement, de distinguer les diverses strates de la réalité au sein d'un monde en apparence stable et uniforme. Le don du narrateur est bien, de proche en proche, d'arriver (parfois péniblement, mais toujours de façon exaltée) à voir le profilmique

⁴⁰⁷ Étienne Souriau, « Les grands caractères de l'univers filmique », dans *L'univers filmique*, *op. cit.*, respectivement pour les deux citations p. 13 et p. 13-14.

dans l'afilmique, l'orientation de l'immatériel dans la réalité. C'est bien l'art, en tant que producteur d'essences, qui donne la véritable unité, dit Deleuze, « d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel⁴⁰⁸ ». À nouveau, la musique de Vinteuil, dans sa qualité structurale et cosmogonique le montre bien. « Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie d'homme seulement ? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ? À mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser » (III, 759). L'art d'un Vinteuil, analogue en cela aux postures filmiques de Souriau, n'est certes pas qu'un prolongement de la vie ou quelque chose d'irréel. Il est pluriel, différenciation absolue. Chaque essence née de l'art est un kaléidoscope de points de vue sur le monde. Pour Proust l'art n'est pas un prolongement de la vie, il est la vie même. Il n'est pas irréel mais, ce qui est bien différent, immatériel, spirituel. Suffit de suivre le narrateur – bien plus spectateur qu'auditeur – dans son analyse de Vinteuil :

Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate ; la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer. Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre ; ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, l'une brisant en courts appels une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars, l'une si calme et timide, presque détachée et comme philosophique, l'autre si pressante, anxieuse, implorante, c'était pourtant une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres, de recherches d'art en progrès au cours d'années où il avait voulu créer quelque chose de nouveau. (III, 759)

De la réalité, on peut composer une infinité de « phrases », c'est-à-dire de plans ou de points de vue. L'univers afilmique se donne à voir filmiquement, léguant du même coup au sujet la capacité d'en multiplier les possibilités. L'expérience spectatorielle d'un univers filmique permet en somme de créer du nouveau à partir d'une reprise toute spirituelle et qui se réfracte à travers l'avenir. De l'essence naissent la différence et la répétition, formant ainsi la nature bien spéciale de l'apprentissage du narrateur, rappelant ce monde leibnizien en mouvement justement évoqué par Souriau lors de sa caractérisation des aléas de

⁴⁰⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 53.

l'univers filmique. Le sujet est de plus en plus apte à différencier intérieurement le monde et à prendre place dans son devenir et, comme le dit Proust, à « créer quelque chose de nouveau » à partir d'un amalgame de visions et de points de vue.

De cette disposition nouvelle des monades de l'existence résulte, dit bien Souriau, un « autre caractère encore très remarquable, très différenciant par rapport au monde ordinaire, afilmique : le *rythme* de cet univers n'est pas celui de l'autre. Il est, je ne dis pas plus rapide ou plus pressé, mais plus dru. Nous avons affaire à un univers *incité*. Les périodes d'insipidité, d'inutilité quant à notre plaisir ou à notre intérêt, tombent dans le trou, dans la cavité de l'implicite, et raccordent l'instant à l'instant, de la façon la plus économique quant à la peau de chagrin de la durée utilement vécue. [C]e qui, dans le train ordinaire de la vie humaine, représente un rythme d'exception, est ici un rythme normal⁴⁰⁹ ». Avec le cinéma – comme avec les réminiscences, la peinture d'Elstir, la musique de Vinteuil, les promenades en voiture avec Mme de Villeparisis ou le sommeil d'Albertine –, le rythme devient une notion temporelle fondamentale. L'existence, pour durer, se voit maintenant confiée à des rythmes. Le repos du spectateur cinématographique, analogue en cela aux moments où le narrateur dit se trouver à l'intérieur du temps pur, est formé de vibrations heureuses. La vie et la pensée sont bel et bien rythmiques : le temps devient vivant et la vie temporelle, dans une sorte d'équation de la pensée avec son propre mouvement. Le cinéma utilise le temps et active le rythme. Et c'est bien ce mouvement exceptionnel que l'on retrouve dans le chevauchement des phrases de Vinteuil au cours de son septuor, en cela aussi visuel que sonore. Le musicien cherche la nouveauté, mais ne la trouve qu'en jouant avec le rythme de ses phrases, c'est-à-dire avec la phrase de son devenir. C'est une leçon d'esthétique pour le moins complexe que donne ici Proust, en ce que le nouveau nous fait retrouver l'individuel : « c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre, quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs

⁴⁰⁹ Étienne Souriau, « Les grands caractères de l'univers filmique », dans *L'univers filmique*, op. cit., p. 14. L'auteur souligne.

différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond » (III, 760). En cherchant à faire du nouveau, le musicien s'interroge lui-même. C'est également en cela que le cinéma décompose le monde et le rythme autrement afin de l'accorder aux désirs du cinéaste et de son spectateur. Changer de rythme, c'est se renouveler. L'action, qu'elle soit réelle ou mentale, s'en trouve décomposée ; on en décrit les détails et les directions. Une telle analyse rythmique morcelle positivement la pensée, c'est-à-dire qu'elle fait monter le temps de la pensée au-dessus du temps vécu, ce qui permet à Souriau d'affirmer que « le rythme de cet univers est un *rythme psychique*, calculé par rapport à notre affectivité de manière à l'entretenir dans un état d'incitation constante, variée, toujours trottante, si je puis dire » et que « [l]a durée de cet univers est aussi prévenante par rapport aux exigences euphoriques de notre sensibilité que l'est son étendue par rapport aux exigences euscopiques de notre perception⁴¹⁰ ». Le cinéma, comme la musique de Vinteuil en ce qu'elle est représentative de la poétique proustienne du roman dans son entièreté, permet alors de penser l'être dans son devenir. Auditeur du septuor, le narrateur se transforme en spectateur, en homme de cinéma.

« Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? » (III, 762). Le « cinéma » de Vinteuil, pourrait-on dire, consiste donc en la création d'une nébuleuse de couleurs, de formes, de mouvements et de temps, dans laquelle le sujet pourra se former un jugement positif sur le monde qui l'entoure. La fin du passage montre bien la nature filmique de cet univers privilégié qui est en mesure de créer ce que l'on doit bien se

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 15. L'auteur souligne.

résoudre à nommer une expérience ontologique : « Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles » (*id.*), dit bien le narrateur-spectateur. Voir avec les yeux d'un autre, voire de cent autres, ce qui correspond aux monades cinématographiques évoquées par Souriau, voilà le propre de l'art d'un Elstir et même d'un Vinteuil. Et c'est ce qui explique la formule du *Temps retrouvé* : le style pour l'écrivain est d'abord une question de vision ou, pour être plus précis, *de vision et de rythme*. Ce vol infini d'étoiles en étoiles est en quelque sorte l'élan vital de l'œuvre d'art, créateur d'espace et de temps. La succession cinématographique des images procure au spectateur une expérience toute positive. Le spectateur qu'est ici le narrateur apprend l'art du rythme et celui de la différenciation. Il expérimente en quoi le cinéma de Vinteuil ou encore celui d'Elstir pourra le rendre meilleur, en cela que ces deux auteurs ont créé des voyages immobiles qui se vivent comme des rites initiatiques. Or, les voyages immobiles sont l'essence de l'univers filmique selon Souriau, à savoir que le point de vue « peut se déplacer *ad libitum*, partout dans cet univers, soit par glissement, soit par saut, et s'établir n'importe où selon les besoins de l'intelligence et de la sensibilité [surtout de la sensibilité, pourrait-on insister] ; selon le principe quasi-leibnizien de la "meilleure mise en valeur possible" de chaque moment vécu ». « Si je considère ce qui se présente dans la baie écranique, moi immobile dans mon fauteuil en face de cette baie ; je dois dire que c'est l'univers filmique qui se déplace, qui vient présenter par cette baie, à chaque instant, le meilleur de lui-même, le lieu, en cet instant, d'intérêt capital. Mais par l'effet de cette relativité, j'ai, moi aussi, l'impression de me déplacer moi-même, ou plutôt de participer par une sorte de consentement actif à un déplacement qui d'autre part, quant à ce monde, est spontané ; c'est un acte commun qui ne demande aucun effort et *qui n'est jamais interprété comme un événement diégétique* [...]. C'est le rapport fonctionnel de la donnée

cosmique et du point-Je qui s'est modifié⁴¹¹ ». L'appareil qui fait la somme de tous les mouvements, de tous les temps, bref de tous les points de vue, c'est le narrateur-spectateur, « point-Je » du roman. À l'audition du septuor, il est bien immobile, mais ce sont les mondes et les étoiles qui tournent autour de lui, chaque révolution donnant toujours le meilleur point de vue possible. C'est une doctrine pluraliste de la perception qui touche à la métaphysique. Les phénomènes sont comme arrachés au défilement ordinaire du temps et sont du même coup ramenés à l'intérieur d'un temps instrumental où le narrateur, en tant que point-Je, pourra effectuer son travail de différenciation, c'est-à-dire d'analyse proprement filmique du monde. « L'étrange, c'est qu'il y ait des hommes, des spécialistes, des espèces de sorciers, qui le voient si bien, ce monde filmique, là où il n'est pas⁴¹² », dit Souriau pour conclure son travail d'instrumentation filmologique. En cela, le narrateur fait œuvre de « cinéaste » ou de « spectateur-créateur », puisque le montage des sommets successifs de sa pensée – les phrases de Vinteuil, les respirations d'Albertine endormie, etc. – lui permet d'établir une continuité « filmique » de composition, révélant l'étrange ou le merveilleux dans ce qui paraissait le plus habituel. La pensée spectatorielle est en somme l'ébauche d'une vie nouvelle, une volonté de dépasser la vie par la vie, ce qui définit le projet proustien dans son ensemble.

*

Quelques années suivant la publication des résultats des expériences filmiques de Souriau et de ses collègues, un autre philosophe a su rendre compte des réalités imaginaires – mais pourtant bien réelles – de l'homme et du cinéma. Tout le travail de l'ouvrage d'Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, consiste à poser la simultanéité croissante de l'homme et de l'appareil à travers une « boucle » théorique : *l'esprit humain éclaire le cinéma qui éclaire l'esprit humain*. Pour Morin, la seule réalité dont l'homme peut être sûr est celle des images, mais ces images en viennent à modifier positivement l'esprit humain en cela qu'elles renvoient à une réalité inconnue, ce que Proust nomme l'adoration perpétuelle. La seule certitude du narrateur sera celle du roman à écrire, à la suite de la série des réminiscences de la bibliothèque Guermantes qui lui

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.

⁴¹² *Ibid.*, p. 30.

procurera des visions pour ainsi dire métaphysiques. Tout le réel passe par la forme et dans le mouvement de l'image et renaît en image d'image. De là l'importance du cinéma, en ce qu'il présente, comme la photographie ou la peinture, des images d'images, à la différence qu'il s'agit d'une « image perceptive, et, mieux que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire⁴¹³ », sur la simultanéité du réel et de l'imaginaire. La grande force du cinéma est alors d'offrir une sorte de double conscience, d'une part, l'illusion de la réalité et, d'autre part, la réalité de l'illusion. L'imaginaire monte en puissance le réel qui en vient à faire craquer la réalité à partir d'un trop plein de sens et de significations. En cela, le mystère du cinéma est, pour le spectateur (l'« *homo cinematographicus*⁴¹⁴ », dit Morin), une évidence qui saute aux yeux en rendant possible une anthropologie où la collecte des données s'opère à partir des images et des illusions créatrices. Pour montrer cette réalité au second degré de l'expérience filmique, on se reportera au début du *Côté de Guermantes*, lors de cette représentation de *Phèdre* où le narrateur est plus intéressé à ce qui se passe dans la salle que sur la scène, ce qui sera l'occasion pour lui de « faire son cinéma ».

On sera tenté de lire l'ouverture de ce moment du récit, avec ses « vagues ténèbres » et ses rayons, comme une métalepse cinématographique, en cela que le cinéma fait irruption dans l'univers du théâtre et vient en perturber positivement la nature diégétique : « D'abord il n'y eut que de vagues ténèbres où on rencontrait tout d'un coup, comme le rayon d'une pierre précieuse qu'on ne voit pas, la phosphorescence de deux yeux célèbres, ou, comme un médaillon d'Henri IV détaché sur un fond noir, le profil incliné du duc d'Aumale, à qui une dame invisible criait : “Que Monseigneur me permette de lui ôter son pardessus”, cependant que le prince répondait : “Mais voyons, comment donc, Madame d'Ambresac.” Elle le faisait malgré cette vague défense et était enviée par tous à cause d'un pareil honneur » (II, 339). Ensuite viennent les « baignoires » (les loges) qui sont comme autant d'écrans où apparaîtront, comme en surimpression, des « formes vaguement humaines », des formes d'un autre monde : « dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles. Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avancait,

⁴¹³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, op. cit., p. X-XI.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux » (II, 339-340). Dans cette description, le narrateur ne relate pas des faits, il suggère des émotions. Aussi, il expérimente la limite entre le réel et l'imaginaire à partir de ce « sombre et transparent royaume » – oxymore cinématographique s'il en est un – qui est celui des baignoires et de leurs divinités quasi immatérielles. Ce mystère, comme le suggérait Morin, en est un qui saute aux yeux du narrateur. Ce n'est pas tant le réel qui le frappe, mais la réalité de l'illusion. Le narrateur projette tout un spectacle sur le train-train quotidien de la salle de théâtre, alors que le vrai spectacle devrait plutôt être quelque part sur la scène. L'image quotidienne, mais pourtant si étrange, impose sa fascination.

Ce qui fascine le narrateur n'est pas le réel – des aristocrates drôlement vêtus dans leur loge au théâtre – mais *son image*. Il trouve le pittoresque dans les choses de la vie, tel rayon, tel reflet, tel tissu. C'est le fantastique qui s'irradie des choses réelles, le désir d'exprimer l'inexprimable à travers une image kaléidoscopique et anthropomorphique. La pellicule, dit bien Morin, est porteuse d'un « message d'âme⁴¹⁵ », constat qui sied parfaitement à Proust, si l'on en croit cette autre remarque cinématographique de son narrateur : « les strapontins du rivage, les formes des monstres de l'orchestre se peignaient dans ces yeux suivant les seules lois de l'optique et selon leur angle d'incidence comme il arrive pour ces deux parties de la réalité extérieure auxquelles, sachant qu'elles ne possèdent pas, si rudimentaire soit-elle, d'âme analogue à la nôtre, nous nous jugerions insensés d'adresser un sourire ou un regard : les minéraux et les personnes avec qui nous ne sommes pas en relations » (II, 340). L'âme de la pellicule, *coupe mobile de la durée* (Deleuze) opérée par l'appareil, fait croître la vie non organique des choses et, du même coup, celle des êtres. L'univers fluide du cinématographe proustien va au-delà de la raison.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

C'est en cela que son réalisme n'est pas le réel mais l'image du réel : « de la limite de leur domaine, les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche. Elles se penchaient vers eux, elles leur offraient des bonbons ; parfois le flot s'entrouvrait devant une nouvelle néréide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s'épanouir du fond de l'ombre ; puis, l'acte fini, n'espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les divines sœurs disparaissaient dans la nuit » (*id.*). Le cinéma tente d'édifier une sorte de logique spéciale, hétérogène et discontinue, dans laquelle le chevauchement des rythmes de la pensée permet les associations les plus audacieuses. L'image est animée d'une vie plus intense que ne le sera jamais la réalité : une surréalité absolue. Faisant des aristocrates et des mondains de véritables divinités, le narrateur tente bien de repousser la mort, activité dont il ne prendra pleinement conscience qu'à la fin du *Temps retrouvé*.

L'arrivée des Guermentes (le prince, la princesse, puis Basin et Oriane) accentuera les propriétés de cet « univers filmique » qu'expérimente le narrateur. La vue de la princesse, dans le « bloc de demi-obscurité » qu'est sa baignoire, est l'occasion pour le narrateur d'actualiser en elle tous ses désirs au cours de cette opération pour le moins cinématographique où, comme l'indique Morin, « l'esthétique de *l'image objective* tente de ressusciter en elle toutes les qualités propres à *l'image mentale*⁴¹⁶ ». Voici :

Comme une grande déesse qui préside de loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux. À la fois plume et corolle, ainsi que certaines floraisons marines, une grande fleur blanche, duvetée comme une aile, descendait du front de la princesse le long d'une de ses joues dont elle suivait l'inflexion avec une souplesse coquette, amoureuse et vivante, et semblait l'enfermer à demi comme un œuf rose dans la douceur d'un nid d'alcyon. Sur la chevelure de la princesse, et s'abaissant jusqu'à ses sourcils, puis reprise plus bas à la hauteur de sa gorge, s'étendait une résille faite de ces coquillages blancs qu'on pêche dans certaines mers australes et qui étaient mêlés à des perles, mosaïque marine à peine sortie des vagues qui par moments se trouvait plongée dans l'ombre au fond de laquelle, même alors, une présence humaine était révélée par la motilité éclatante des yeux de la princesse. (II, 340-341).

La princesse est une « image-cristal » où se reflètent toutes les projections de l'imagination. Une telle image dédouble celle de la vie et permet au sujet de s'épanouir dans l'imaginaire devenu réalité. L'actuel et le virtuel sont ici les deux pôles d'une même réalité. C'est en

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 36. L'auteur souligne.

effet une nouvelle impression de réalité qui se dégage du cristal, une sorte de point de transfert pour le mouvement de la pensée. Le narrateur projette en spectacle la vérité de l'image et, du même coup, il l'expérimente. L'onirisme cinématographique se comprend alors comme le refuge d'un certain féérique. Proust, comme Méliès (que Morin utilise dans son ouvrage pour souligner ce qu'est pour lui le passage du *cinématographe* au *cinéma*, à savoir la manifestation du fantastique à partir de la plus réaliste des machines), traverse le miroir de la représentation : l'essence de leur vision du monde – de leur cinéma – est la métamorphose, la réfraction spectaculaire. En tant que poésie cinématographique, la projection du monde doit imiter le mode d'association des images mentales. Ainsi, l'image dépasse ce qu'elle est censée représenter, ce que nous fait encore comprendre le narrateur grâce à la vision de la princesse de Guermantes : « La beauté qui mettait celle-ci bien au-dessus des autres filles fabuleuses de la pénombre n'était pas tout entière matériellement et inclusivement inscrite dans sa nuque, dans ses épaules, dans ses bras, dans sa taille. Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres » (II, 341). Un tel « devenir-spectre » a été l'une des grandes découvertes de Méliès ou des cinéastes de Brighton, en plus de jouer un rôle fondamental dans l'imaginaire cinématographique. Morin nomme cela le « rôle génétique et structurel⁴¹⁷ » du fantôme cinématographique, en ce qu'il permet à la réalité de se dédoubler elle-même, d'être son propre double, inquiétante étrangeté qui n'est pas sans rappeler les thèses de Freud. Dans cette scène où le théâtre devient une métaphore cinématographique, le narrateur expérimente la surimpression fantomatique du réel. Tout se joue sur une autre scène, dans la simultanéité de la conscience et de l'esprit, de l'homme et de l'imaginaire.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 59.



Le spectre rouge (Segundo de Chomón, 1907) et *The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph Mankiewicz, 1947)

Il semblerait que le cinéma ait toujours été fasciné par les fantômes et leurs histoires.

Le cinéma est ainsi le reflet de l'esprit humain dans le même temps qu'il est une « machine à penser », répète souvent Morin. La représentation coexiste avec la signification, l'événement avec son interprétation. C'est le propre du cinéma de montrer, grâce à la réalité des illusions comme celle de la princesse au théâtre, en quoi et comment l'esprit humain s'actualise dans le monde, comment la princesse devient réelle tout en gardant sa condition de spectre. L'essence du cinéma est le fonctionnement de l'esprit humain dans le monde ; le dénominateur commun de tout film est la compénétration de l'homme et du monde, du réel et de l'imaginaire. Proust a bien compris, ce qui est une méditation bien cinématographique, que l'homme marche entouré d'une nébuleuse d'images, comme le narrateur au centre de la petite bande de jeunes filles à Balbec. L'apprentissage de la littérature – ce qui chez Proust veut dire développer et recadrer la réalité – passe par des transferts imaginaires et temporels, ce que nous avons tenté de définir comme le dépouillement stratigraphique des images. Or, les passages les plus « cinématographiques » de la *Recherche* (l'écoute du septuor, la vue de la princesse, et bien d'autres que nous devons encore explorer) accentuent le « devenir-instrument » du héros-narrateur, métaphore qu'il choisira lui-même pour définir le projet romanesque qu'il entreprendra à la suite de sa totale conversion. C'est par cette transmutation bien spéciale

d'un personnage de roman en objet technique que l'on peut dire avec Morin que « nous sommes à ce moment de l'histoire où l'essence intérieure de l'homme s'introduit dans la machine, où réciproquement, la machine enveloppe et détermine l'essence de l'homme, mieux la réalise. [...] Le cinéma ne se contente pas de doter l'œil biologique d'une rallonge mécaniste qui lui permet de voir plus clairement et plus loin, il ne fait pas seulement que jouer le rôle d'une machine à déclencher les opérations intellectuelles. Il est la machine-mère, génitrice d'imaginaire, et réciproquement l'imaginaire déterminé par la machine⁴¹⁸ ». Dans le même temps, à travers la même image mutuelle, il s'agit de refléter le monde et d'imiter l'esprit. Dans le temps du cinéma, le virtuel est aussi réel que l'actuel.

*

C'est justement la question du temps qui occupe le troisième spectateur-théoricien, Jean Louis Schefer, dont le premier essai sur le cinéma, *L'homme ordinaire du cinéma*, nous permet de poursuivre l'intercosmicité entre l'univers filmique et celui de la *Recherche*. En effet, le cinéma nous apprend et nous montre les inventions du temps, par exemple celle de « vivre simultanément dans plusieurs mondes⁴¹⁹ », ce qui correspond aussi bien à l'énigme d'une origine qu'à l'élucidation du visible. L'essence spectatorielle, pour Schefer, consiste en une « expérience particulière du temps, du mouvement et des images⁴²⁰ ». Le spectateur prête sa voix à cette expérience et à cette mémoire. La naissance de l'homme spectateur va de pair avec une réorientation capitale de l'esprit. Le cinéma s'accorde avec une nouvelle conscience du temps, conscience qui, on l'aura deviné, est comme le souverain bien de la quête du narrateur. Le spectateur, ajoute avec raison Schefer, est le « lieu de résonance des effets d'images, de la "profondeur" d'images », où il est en mesure de gérer « tout l'avenir de ces images et de ces sons comme des affects et comme du sens⁴²¹ ». C'est une qualité de signification qui est d'abord visuelle, elle consiste en la création d'effets mémoriels dont l'étrangeté ne passe pas inaperçue, une sorte de mémoire involontaire. Une transformation et un dépassement de la réalité sont comme intégrés à l'optique de la caméra et au

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 216-217.

⁴¹⁹ Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997 [1980], p. 5.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 7.

mécanisme du projecteur. Le langage subjectif de la machine cinématographique est producteur de souvenirs purs qui pourront s'actualiser, c'est-à-dire se différencier, dans chaque spectateur, d'où le sérieux de cette expérience, comme le répète Schefer lorsqu'il insiste sur l'accroissement du monde visible que permet chaque spectateur. Le cinéma est une expérimentation interpsychique augmentant et coloriant le monde des affects. Une telle expérience novatrice du temps et de la mémoire comporte certainement nombre d'analogies avec l'entreprise romanesque proustienne, puisque dans les deux cas on assiste à la création d'une mémoire expérimentale qui est également une structure pour s'approprier le réel, tout le réel. Il faut faire œuvre de son « moi » profond, transformer l'obscurité du sujet en monde visible et sensible ; ce n'est pas un savoir mais un usage, usage original de la mémoire où l'on manipule les temps comme des images, jeu entre diverses relations temporelles qui se trouvent maintes fois exploitées dans la *Recherche*, comme l'a très bien remarqué Genette lorsqu'il indique « l'ubiquité temporelle caractéristique du récit proustien⁴²² » que l'on trouve aussi bien dans le microcosme de la phrase que dans le macrocosme du roman.

Ce qui rapproche encore l'apprentissage du héros-narrateur d'une expérience « cinématographique » c'est que, pour Schefer, la rémanence des images dépasse leur durée cinématographique propre. C'est en cela que le cinéma et les images ne mobilisent pas un savoir mais sont comme la réminiscence d'une expérience, celle (pour reprendre le vocabulaire conceptuel de Souriau) du profilmique au sein de l'afilmique. Dans les salles obscures, le spectateur ne fait que tester la profondeur de ses sentiments et de sa mémoire, ce qui souligne du même coup que le monde ordinaire et que la réalité vécue sont en mesure d'offrir au sujet des expériences essentiellement cinématographiques, idée qui justifie par ailleurs notre lecture de la *Recherche*. Le cinéma est en chacun de nous, à la manière d'une chambre invisible. Jeune, le héros-narrateur fait cette expérimentation ordinaire de l'homme de cinéma, celle du magnétisme perceptif et spirituel des images, par exemple lors des promenades mystérieuses à Combray, proche de l'énigmatique cours d'eau de la Vivonne, qu'évoquent par ailleurs comme une réminiscence les premières images en surimpression de l'adaptation ruizienne du *Temps retrouvé*. « Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits

⁴²² Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode » [1972], *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007, p. 30.

poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois “contenant” aux flancs transparents comme une eau durcie, et “contenu” plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l’image de la fraîcheur d’une façon plus délicieuse et plus irritante qu’elles n’eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu’en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l’eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir » (I, 166). Comme l’écran de cinéma – délimitant formellement la succession des images mais dont le contenu se disperse dans un autre contenant, celui de l’esprit humain –, les carafes plongées dans la Vivonne sont à la fois contenant et contenu. Le cours d’eau est aussi à l’image de la mémoire, et en cela analogue au roman, en ce que la Vivonne est un univers fluide et cristallin, un lieu de pure réfraction créant un rapport inédit entre les objets et les affects. Proust semble fasciné par un tel dispositif, renvoyant également au jeu japonais, évoqué à la suite de la réminiscence des miettes de madeleine, où les papiers se déploient dans l’eau d’un bol en autant de personnages, d’objets et d’histoires. « Je me promettais de venir là plus tard avec des lignes ; j’obtenais qu’on tirât un peu de pain des provisions du goûter ; j’en jetais dans la Vivonne des boulettes qui semblaient suffire pour y provoquer un phénomène de sursaturation, car l’eau se solidifiait aussitôt autour d’elles en grappes ovoïdes de têtards inanitiés qu’elle tenait sans doute jusque-là en dissolution, invisibles, tout près d’être en voie de cristallisation » (*id.*), dit ensuite le narrateur, faisant ainsi preuve d’une anachronie romanesque exemplaire, en ce qu’on remarque bien une discordance entre l’histoire et le récit. Le récit des promenades combraysiennes le long de la Vivonne prend ainsi de l’expansion comme les cercles concentriques d’une pierre que l’on aurait jetée dans l’eau. Il crée plusieurs strates de temps où chaque nappe de passé correspond à une réalité, c’est-à-dire à un pan de l’image. C’est un vaste mouvement de va-et-vient à partir de la position privilégiée qu’est l’image-cristal de la Vivonne, comme si c’était le récit lui-même que l’on plongeait dans l’eau afin qu’il se cristallise. Le rythme des promenades que fait le jeune narrateur avec sa famille répond ainsi à une logique nouvelle, analogue à l’expérience cinématographique décrite par Schefer, en cela qu’il est question de vivre directement le temps : il est donné, justement, comme *une donnée* sensible et praticable. C’est le « régime cristallin » de l’image, dont les images se répercutent aussi bien dans l’esprit du narrateur que dans celui du lecteur.

« Plus loin le courant se ralentit, il traverse une propriété dont l'accès était ouvert au public par celui à qui elle appartenait et qui s'y était complu à des travaux d'horticulture aquatique, faisant fleurir, dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Comme les rives étaient à cet endroit très boisées, les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois, quand nous rentrions par certains soirs rassérénés d'après-midi orageux, j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d'apparence cloisonnée et de goût japonais. Ça et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées » (I, 167). Poussant jusqu'à la limite son expérience de spectateur, le narrateur dit souvent aller « plus loin ». Néanmoins, on le voit bien, ce déplacement n'est pas tant spatial que temporel, en ce que le narrateur se laisse entraîner dans le courant des images et de leurs libres associations. Ce qui fleurit ici, c'est bien l'imagination du narrateur, sa sensibilité artistique. La nouveauté de ces images immémoriales fait en quelque sorte surgir un savoir que le lieu n'a jamais provoqué, procédé que va accentuer considérablement la réminiscence. Les promenades « spectatorielles » le long de la Vivonne sont comme une simulation suprême du « moi » profond du narrateur. Ce monde qu'il observe en même temps qu'il (re)crée est comme cette « transition d'un ensemble de formes et de sens⁴²³ » que Schefer utilise pour définir le rôle du spectateur dans l'expérience cinématographique. Le cinéma combraysien est une condensation du monde qui augmente la puissance de penser du narrateur, le kaléidoscope de sa vie intérieure, comme le souligne bien ce passage :

Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et le rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées, sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus

⁴²³ Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 87.

fugitif, de plus mystérieux – avec ce qu’il y a d’infini – dans l’heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel. (I, 167-168)

« Bonheur attentif, silencieux et mobile », voilà un affect expérimental que tente de développer le narrateur pour lui-même. Il recadre l’activité de la promenade en expérience cinématographique, une singulière rêverie matérielle. La matière est image qui, elle-même, est mouvement. Le cinéma est ici une contraction d’univers, et l’univers de Combray un « métacinéma ».

Schefer remarque lui aussi des expériences cinématographiques au sein de la littérature. En voici un exemple : « [d]es romans de Faulkner inventaient [...] le cinéma, non le mouvement mais une sorte de mobilité de cadre qui rompt les durées narratives ou définit des personnages par des cadres mobiles ; nous n’y voyons pas tout parce que le monde imaginaire est celui qui laisse le moins *reposer* les images et qu’elles sont prises non pour leur articulation mais pour leur définition dans des séries de ruptures : ces images-là révèlent simplement qu’elles procéderaient d’un monde qui n’est pas d’abord visible ». Et, plus encore, « [c]es images ne s’ajoutent à aucune perception passée ou possible, elles la remplacent, c’est-à-dire qu’elles commencent à substituer au monde cet improbable témoignage d’un monde invisible⁴²⁴ ». C’est dans une qualité analogue de romancier hardi que Proust pousse jusqu’à ses limites le fonctionnement ordinaire de la fiction littéraire. Que les images de la Vivonne témoignent d’un monde invisible, c’est bien parce que le narrateur n’est pas en train de décrire, pour le lecteur, un monde qu’il aurait tout simplement sous les yeux. D’emblée, le monde qui est donné est médiatisé, il est né d’une nouvelle adéquation, d’une synthèse entre l’image et la matière. Ce que Proust donne à voir c’est le pur rayonnement des forces, la différenciation invisible des images à travers le tout invisible du monde (ici, Combray et la Vivonne devenus idées ou concepts, c’est-à-dire immatériels). Le cours d’eau est comme l’ouverture qui empêche cet ensemble qu’est la vie à la campagne de se fermer sur lui-même. Il crée du possible et ouvre la puissance du temps, comme le montrent bien ces promenades-rêveries du narrateur qui sont le témoignage d’un monde invisible, invisible parce que toujours ouvert et en perpétuelle variation, contrairement aux images de la mémoire ou de la perception volontaires. Une telle image de l’ouvert est par ailleurs donnée par Proust au cours du même passage, lorsque le narrateur propose cette synthèse, sorte de micro-fiction prophétique : « un

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 90. L’auteur souligne.

rameur, qui, ayant lâché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, et la laissant flotter à la dérive, ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix » (I, 168). Dans cette autre intuition spectatorielle, le seul mouvement est celui de la matière-image, un mouvement qui actualise le temps pur, future source de joie et de volupté.

« Pour celui qui écrit, le cinéma est aussi très proche d'un univers mental, non seulement par la qualité des images qui ne sont pas prises dans un pouvoir de ressembler mais par leur espèce de solitude qui ne produit dans un récit que des ruptures de plans⁴²⁵ », dit bien Schefer, sans toutefois compléter sa pensée, à savoir que c'est précisément le rôle du spectateur que d'agencer dans une synthèse créatrice la somme de ces plans coexistants. Il revient en effet au spectateur de garder le film – et le monde, d'ailleurs – ouvert, de mettre en relief ou en mouvement les différents niveaux des images, ce que fait encore le jeune narrateur : « Nous nous asseyions entre les iris au bord de l'eau. Dans le ciel férié, flânait longuement un nuage oisif. Par moments, oppressée par l'ennui, une carpe se dressait hors de l'eau dans une aspiration anxieuse. C'était l'heure du goûter. Avant de repartir nous restions longtemps à manger des fruits, du pain et du chocolat, sur l'herbe où parvenaient jusqu'à nous, horizontaux, affaiblis, mais denses et métalliques encore, des sons de la cloche de Saint-Hilaire qui ne s'étaient pas mélangés à l'air qu'ils traversaient depuis si longtemps, et côtelés par la palpitation successive de toutes leurs lignes sonores, vibraient en rasant les fleurs, à nos pieds » (I, 168). De cette succession en apparence discontinue de « moments » – nuage, carpe, chocolat, clochers, bruits métalliques, fleurs et lignes sonores –, c'est l'imagination cinématographique du narrateur qui fera l'amalgame d'un temps qui ne consiste qu'en images. Le sujet, homme ordinaire du cinéma, permet la transition des images visuelles et sonores, l'acte invisible de l'inscription des choses dans le monde, être soi-même la nouveauté du temps.

« J'ai donc appris [...] ceci : au milieu de tous les solides du monde, de toutes ces images, une matière nouvelle devient sensible. Elle m'attache non par la suggestion d'actions, non par la répétition de mouvements mais parce qu'elle affecte la vue – toute la responsabilité du visible – de tous les phénomènes, de tous les événements dont l'avant-corps et la première figure incomplète caractérisent la pensée. Le visible est ici nouveau

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 93.

parce qu'il constitue un acte de pensée [...] et non tout à fait l'objet d'une pensée⁴²⁶ », médite Schefer vers la fin de son ouvrage. Que le visible soit un acte mouvant de la pensée, c'est bien le propre de l'expérience cinématographique. On voit des figures et des formes se transformer en affects et en concepts, autant de mondes nouveaux. C'est ce que ressent le narrateur lors du « Bal de têtes » où il a l'impression de voir pour la première fois. Le mouvement du temps lui a rendu les êtres comme des entités purement visibles, dont il fera l'unification. Le cinéma ouvre un œil en nous qui, lui-même, fait naître le visible. Une pensée s'éveille par une solidarité nouvelle entre les figures et les corps abstraits. L'image est ainsi le commencement d'un savoir nouveau en ce qu'elle commente son propre univers. La fiction n'est alors plus utilisée comme modèle, mais comme pure puissance.

*

Cinéastes

Après les expériences de Souriau, de Morin et de Schefer, ce sont maintenant les écrits des cinéastes-théoriciens qui doivent retenir notre attention, en ce qu'ils sont l'autre face de l'univers filmique. Et il est sans doute normal que le premier de ces réalisateurs soit Méliès, le « père » du cinéma de fiction, dont Proust est en quelque sorte le contemporain.

Méliès n'est certainement pas le plus conceptuel des cinéastes⁴²⁷, mais il est plus qu'intéressant de questionner sa pensée de praticien, ayant pour ainsi dire cristallisé le passage du cinématographe Lumière au cinéma à proprement parler. Dans son texte essentiel de 1907, « Les vues cinématographiques », le cinéaste signale tout le travail nécessaire pour décrire en détail la genèse d'un film, l'art du cinématographe et le travail du réalisateur : « Des volumes seraient nécessaires aux plus anciens professionnels, dont je suis, pour consigner, sans rien omettre, tout ce qu'ils ont appris au jour le jour durant de

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁴²⁷ Soit dit en passant, nous sommes toujours en train de découvrir l'œuvre écrite de Méliès, qui a signé plusieurs textes éclairants sur l'art qu'il a contribué à édifier. On renverra par exemple le lecteur vers l'autobiographie du cinéaste : George Méliès, *La vie et l'œuvre d'un pionnier du cinéma*, édition établie et présentée par Jean-Pierre Sirois-Trahan, Paris, Les Éditions du Sonneur, coll. « La petite collection », 2012, 112 p. On notera finalement que Jean-Pierre Sirois-Trahan prépare l'édition d'un recueil des textes critiques de Méliès, à paraître prochainement aux Presses Universitaires de France.

nombreuses années de pratique continue⁴²⁸ », ce qui souligne l'évolution pour le moins fulgurante de ce que Ricciotto Canudo nommera quelques années plus tard « le septième art ». À peine dix ans après l'invention de l'appareil qui lui donna la vie, le cinéma est en effet en mesure de commander un retour, un discours sur ses propres procédés qui, pour le commun des mortels, sont à peu près aussi évidents que l'apprentissage autodidacte du sanskrit. Ce qui est le plus mystérieux, ce n'est pas *l'enregistrement* du mouvement en tant que tel, puisque l'art photographique avait déjà su sceller l'image et que des scientifiques comme Muybridge avaient même animé ce dispositif grâce à la chronophotographie, mais plutôt *son analyse*. Les phases du mouvement sont en quelque sorte déterritorialisées, en cela que l'appareil de projection n'en propose pas seulement la restitution mais, aussi et surtout, l'analyse conceptuelle (ce que par la suite ont bien montré certains cinéastes expérimentaux comme Snow ou, dans le domaine de la fiction, Béla Tarr, en proposant des *travellings* en extrême ralenti qui surchargent de sens le moindre mouvement de caméra ; il en va de même pour la caméra fixe de Warhol où c'est le mouvement dans l'image qui gagne une signification spirituelle). Le mouvement cinématographique est donc inséparable de la durée qui, elle, est en rapport étroit et privilégié avec l'esprit.

De ces diverses propriétés, Méliès en vient à définir quatre genres de vues cinématographiques, dans une évolution chronologique. « Il y a les vues dites de plein air, les vues scientifiques, les sujets composés, et les vues dites à transformations⁴²⁹ », écrit-il en 1907. Il rangera l'œuvre des frères Lumière dans la première catégorie, pures scènes de la vie visuelle selon lui, « enfance de l'art » (évidemment de telles accusations sont susceptibles d'être renversées, par exemple Maurice Pialat qui a toujours défendu le fantastique des Lumière, leur combat surnaturel contre la mort, ou encore Jean Renoir et Henri Langlois qui font de Louis et d'Auguste les deux artistes qui proposent l'apogée de tout l'art du XIX^e siècle, particulièrement de l'esprit français impressionniste). La catégorie des vues « scientifiques » n'est en cela pas bien différente de celle des vues « de plein air », étant donné que l'opérateur se contente d'enregistrer ce qui se passe devant lui, par exemple une opération chirurgicale. Le procédé gagne toutefois en noblesse selon Méliès, lorsque certains appareils optiques, par exemple le microscope (ou autres lentilles

⁴²⁸ Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » [1907], dans Daniel Banda et José Moure [dir.], *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, op. cit., p. 95.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 98.

spéciales), sont greffés à la caméra, ajoutant du même coup un niveau de médiatisation dans l'image. Les sujets composés, aussi nommés scènes de genre, seront le pain quotidien du cinéma des premiers temps. Une action est préparée comme au théâtre et jouée par des comédiens devant la caméra qui, encore une fois, ne fait qu'enregistrer la prestation. Malgré l'immense succès de ce genre, Méliès dit avoir préféré s'aventurer dans une autre voie.

Il s'agit bien sûr de celle, *sui generis*, des vues dites « à transformations », même si Méliès n'est pas tout à fait à l'aise avec l'étiquette que l'on a collée à son invention. Vues à transformations ou « de trucages » (on lit aussi « vues artistiques »), peu importe, l'essentiel est qu'elles consistent en l'exploitation originale de la machinerie et de la mise en scène théâtrales, de trucs et d'illusions d'optique de tout genre, bref ce que nous avons défini plus haut (en nous inspirant des textes de Jean-Pierre Sirois Trahan et de Maxime Scheinfeigel) comme la réfraction cinématographique des objets techniques. C'est bien *une médiation de médiation*, qui n'a d'ailleurs pas manqué d'être soulignée par Méliès lorsqu'il précise que ce domaine de vues qui lui est propre est en somme « de beaucoup le plus étendu, car il englobe tout, depuis les vues de plein air [...] jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes, en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, les trucages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre, les jeux de lumière, les effets fondants [...]. Art dramatique, dessin, peinture, sculpture, architecture, mécanique, travaux manuels de toutes sortes, tout est employé à doses égales dans cette extraordinaire profession et la surprise de ceux qui, par hasard, ont pu assister à une partie de nos travaux me cause toujours un amusement et un plaisir extrêmes⁴³⁰ ». Cette remédiation à la fois intra et extra-cinématographique est en quelque sorte un trompe-l'œil immersif : on croit que c'est le réel mais tout est truqué, on pense que c'est de la magie ou du théâtre mais la nature de ce que l'on voit à l'écran est essentiellement autre, c'est-à-dire purement cinématographique. Dans les vues à transformations coexistent une métamorphose de tous les arts et une différenciation du réel par l'imaginaire. En effet, ce mode d'existence de l'œuvre d'art « consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination. Enfin, il n'y a pas à

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 102-103.

dire, il faut absolument réaliser l'impossible⁴³¹ ». Réaliser l'impossible, l'analyser conceptuellement et le donner à voir. On aura certainement reconnu l'entreprise proustienne du souvenir pur.

Le cinéma de Méliès indique le processus génétique à partir duquel se forme l'art cinématographique, à savoir *la métamorphose* : la répétition créatrice du réel et de l'imaginaire à travers leur double magique. Les vues à transformations, ajoute Méliès, naissaient aussi de la rencontre, celle entre la scène de théâtre et l'atelier photographique. Un théâtre de féerie qui aurait cet avantage de disposer également des puissances du faux propres aux procédés cinématographiques les plus originaux. L'atelier baroque de Méliès a d'ailleurs tout de ce que Deleuze nommera le « film-cerveau », en plus d'être une mise en abyme de son cinéma :

La construction est en fer vitré ; à un bout se trouve la cabine de l'appareil de l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre, divisé comme lui en trappes, trappillons et costières. Bien entendu, de chaque côté de la scène se trouvent des coulisses, avec magasins de décors, et derrière, des loges pour les artistes et pour la figuration. La scène comporte un dessous avec le jeu de trappes et tampons nécessaires pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries ; des fausses rues par où s'effondrent les fermes dans les changements à vue, et un gril placé au-dessus avec les tambours et treuils nécessaires aux manœuvres nécessitant de la force (personnages ou chars volants, vols obliques pour les anges, les fées ou les nageuses, etc.). Des tambours spéciaux servent à la manœuvre des toiles panoramiques ; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions⁴³².

À la lecture d'une telle description de son lieu de travail, on est en droit de se demander ce qui, au fond, est baroque. Qu'est-ce qui réellement est en trompe-l'œil entre l'afilmique pourtant merveilleux de l'atelier Méliès et sa réfraction profilmique ? D'où vient la cinématographicité des films de Méliès, de leurs conditions d'enregistrement ou de leur reproduction (remédiation) technique ? La réponse : de l'entre-deux. L'atelier Méliès indique le potentiel de transformation propre au réel, son éternelle ouverture. Comme le dit Bergson (que l'on retrouvera lorsqu'il sera question de la pensée cinématographique deleuzienne) : le Tout du Temps c'est d'être Ouvert, selon l'exemple célèbre du verre d'eau sucré. La disparition du morceau de sucre est en quelque sorte analogue à celle des fées et des démons chez Méliès, en ce que le premier se métamorphose suivant le changement du temps, et les seconds selon la réfraction cinématographique du théâtre et de la réalité, secondée par l'analyse conceptuelle et sensorielle du temps que permet l'appareil de

⁴³¹ *Ibid.*, p. 103.

⁴³² *Ibid.*, p. 103-104.

projection. En comparaison avec les vues Lumière, l'œuvre d'un Méliès fait ainsi figure d'un métacinéma, en ce que le réalisateur souligne, à grand coup de trucages et d'effets magiques, la nature cinématographique du monde ordinaire et de son éternelle variation. Réaliser l'impossible, c'est seulement mettre en évidence ce qu'habituellement on ne voit pas.

Méliès ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'il raconte tout le hasard qui fut nécessaire à la réalisation de son premier « truc ». « Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra : une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes⁴³³ ». La projection de la pellicule ne fait qu'accentuer, que médiatiser un changement réel mais, pour ainsi dire, invisible. Or, la rencontre avec l'omnibus Madeleine-Bastille qui devient corbillard est par essence analogue à celle du narrateur avec la fameuse madeleine, avec les pavés, les trois arbres, etc. C'est un choc visuel qui, comme le disait bien Schefer, donne le visible comme acte de pensée et, faut-il ajouter, un acte de pensée dans le temps. Il faut en effet du temps pour que les hommes dans la rue deviennent des femmes ou pour que la raideur et le relief d'une serviette donnent une vision originale de l'été à Balbec. Vivre de telles impressions, ce qui caractérise l'apprentissage du héros-narrateur proustien, c'est ce que l'on a nommé faire l'expérience cinématographique du monde. Rendre compte et profiter de la métamorphose, comme le fait le narrateur du « Bal de têtes » lorsqu'il est bouleversé par des images de vieillesse, c'est faire œuvre de cinéaste.

⁴³³ *Ibid.*, p. 104-105.



Les fraises sauvages (Ingmar Bergman, 1957)

Tout le « Bal de têtes » peut en effet se lire comme un film de Méliès, comme une vue aux innombrables transformations, métamorphoses infinies de la matière-image. De retour à Paris après plusieurs années en maison de santé, et après la guerre, le narrateur expérimente toutes les transformations, aussi bien biologiques que sociales, de la mondanité. Ces changements concernent par ailleurs autant le physique des convives que le statut social de leur hôte, la nouvelle princesse de Guermantes, anciennement Mme Verdurin. Le narrateur, pourtant fraîchement sorti de la conversion esthétique de l'« Adoration perpétuelle », en vient toutefois, alors qu'il se trouve avec les autres convives, à remarquer ce qu'il nomme l'« action destructrice du temps » (IV, 508) qui est comme une objection aux réalités temporelles qu'il veut intellectualiser et rendre sensibles dans une œuvre d'art. Cette objection, il la définit d'ailleurs comme un « coup de théâtre » (IV, 499), analogue en cela à l'acte visuel de pensée que Méliès a pu expérimenter place de l'Opéra. Le narrateur doit vivre la plus grave des objections au moment même où il trouve la construction adéquate pour le « tout » de son œuvre, la façon de restituer le temps perdu par une reprise à l'état pur de l'esprit par l'esprit. Or, cette objection est en apparence dérisoire, mais au fond particulièrement significative, à savoir qu'il ne reconnaît aucun des convives de la matinée Guermantes parce que tout le monde s'est fait une tête. Ce qu'il identifie c'est le vieillissement, le changement. Il devra alors analyser tous les types de vieillissement, toutes les métamorphoses des hommes. Ces transformations temporelles lui apprendront sa dernière leçon essentielle, qui n'est pas à proprement parler un souvenir pur, mais qui complète la série de réminiscences des pages précédentes. Il se rend compte, d'une part, que les hommes sont des géants montés sur les vivantes échasses de leurs années et que, d'autre part, ils risquent à tout moment d'en tomber pour se retrouver à l'intérieur du temps à l'état pur, du temps comme « ouvert » ou comme éternelle transposition. La

reconnaissance du vieillissement devient ainsi un phénomène de prélèvement stratigraphique des images et des nappes temporelles. L'objection sera vaincue en ce que le vieillissement et, s'il le faut, la mort, ne seront pas compris comme des opérations irréversibles – ce qui ruinerait bien sûr toute l'entreprise du temps retrouvé – mais comme des métamorphoses, tel que nous le disait Méliès en invoquant la transmutation de l'omnibus en corbillard. Le « Bal de têtes », c'est bien le moment cinématographique où toute pensée devient un acte, et où toute image est une vue de transformation.



Le cake-walk infernal (Georges Méliès, 1903), *Le temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999) et *À la recherche du temps perdu* (Nina Companéez, 2011)

« Chez certains êtres le remplacement successif, mais accompli en mon absence, de chaque cellule par d'autres, avait amené un changement si complet, une si entière métamorphose que j'aurais pu dîner cent fois en face d'eux dans un restaurant sans me

douter plus que je les avais connus autrefois que je n'aurais pu deviner la royauté d'un souverain incognito ou le vice d'un inconnu. La comparaison devient même insuffisante pour le cas où j'entendais leur nom, car on peut admettre qu'un inconnu assis en face de vous soit criminel ou roi, tandis qu'eux, je les avais connus, ou plutôt j'avais connu des personnes portant le même nom, mais si différentes, que je ne pouvais croire que ce fussent les mêmes » (IV, 509), dit par exemple Proust. La vieillesse, grâce à ce singulier recadrage, devient quelque chose de féérique. Les convives donnent au narrateur ce qu'il lui manquait pour commencer son œuvre. Ils lui fournissent une *image directe du temps*, en dépit de toute vraisemblance et de tout schème sensori-moteur (la fête mondaine se transforme en effet en bal métaphysique). Le vieillissement et la mort ne sont plus le contraire du temps retrouvé, en ce que la vieillesse et la mort retrouvent le temps par un déroulement de transfigurations, elles-mêmes rendues possibles par la mise en rapport des instants nouveaux et des instants anciens. Le processus est savamment décrit dans le morceau suivant : « comme j'aurais fait de l'idée de souveraineté ou de vice, qui ne tarde pas à donner un visage nouveau à l'inconnu [...], et dans les mêmes traits de qui on discerne maintenant quelque chose de distingué ou de suspect, je m'appliquais à introduire dans le visage de l'inconnue, entièrement inconnue, l'idée qu'elle était Mme Sazerat, et je finissais par rétablir le sens autrefois connu de ce visage, mais qui serait resté vraiment aliéné pour moi, entièrement celui d'une autre personne ayant autant perdu tous les attributs humains, que j'avais connus, qu'un homme redevenu singe, si le nom et l'affirmation de l'identité ne m'avaient mis, malgré ce que le problème avait d'ardu, sur la voie de la solution. Parfois pourtant l'ancienne image renaissait assez précise pour que je puisse essayer une confrontation ; et comme un témoin mis en présence d'un inculpé qu'il a vu, j'étais forcé, tant la différence était grande, de dire : “Non... je ne la reconnais pas” » (IV, 509). Mais la reconnaissance temporelle des images-pensées viendra au cours de ce même « Bal de têtes », faisant de l'éternel retour des images sur elles-mêmes une résurrection, une répétition quasi kierkegaardienne de la foi. L'entrechoquement des moments d'une vie à travers un visage est pour le narrateur un instant créateur de temps.



Les fraises sauvages (Ingmar Bergman, 1957), *Ikiru* (Akira Kurosawa, 1952) et *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Coen, 2007)

Dans ces trois films, la vieillesse, la maladie (morale ou physique) et la décadence sont savamment liées pour orchestrer une réflexion sur le cinéma et son rapport au temps.

« Et maintenant je comprenais ce qu'était la vieillesse – la vieillesse qui de toutes les réalités est peut-être celle dont nous gardons le plus longtemps dans la vie une notion purement abstraite, regardant les calendriers, datant nos lettres, voyant se marier nos amis, les enfants de nos amis, sans comprendre, soit par peur, soit par paresse, ce que cela signifie, jusqu'au jour où nous apercevons une silhouette inconnue, comme celle de M. d'Argencourt, laquelle nous apprend que nous vivons dans un nouveau monde ; jusqu'au jour où le petit-fils d'une de nos amies, jeune homme qu'instinctivement nous traiterions en camarade, sourit comme si nous nous moquions de lui, nous qui lui sommes apparu comme un grand-père ; je comprenais ce que signifiaient la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation » (IV, 510). L'image objective de la vieillesse se retourne sur elle-même, la magie de la métamorphose se comprend comme la concrétisation de la vie intérieure. Un flux affectif-magique anime ici ce que l'on doit appeler la caméra proustienne qui, comme Méliès devant les hommes-femmes de la place de l'Opéra, ne voulait que mener une prosaïque activité, sortir dans le monde, mais qui se retrouve face à la plus étonnante des révélations, auxquelles les réminiscences de la bibliothèque

Guermantes l'avaient d'ailleurs préparé. La pulsion mondaine du narrateur est dépassée et l'entraîne du même coup aux portes du temps, comme l'indique la fin du paragraphe cité : « La beauté des images est logée à l'arrière des choses, celle des idées à l'avant. De sorte que la première cesse de nous émerveiller quand on les a atteintes, mais qu'on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées » (*id.*). Dépasser l'image pour comprendre l'idée qui est derrière, voir les êtres et les choses comme autant de manifestations d'une vie non organique, comme autant de figures qui rechargent le monde en affects et en concepts. Au ronronnement chronologique du monde, substituer le choc existentiel d'une métamorphose pour ensuite la replacer dans une nouvelle synthèse temporelle où le déroulement des plans est comme le mouvement d'une analyse conceptuelle, voilà ce qui pourrait faire de Proust un « cinéaste » contemporain de Méliès.

*

Les deux prochains cinéastes à être interrogés, Eisenstein et Pasolini, ont en commun leur réflexion – née aussi bien de leurs écrits que de leurs films – sur la possibilité d'une langue proprement cinématographique, tout en questionnant en profondeur les rapports entre le cinéma et la littérature.

Dans un texte qui ne compte étrangement pas parmi ses plus connus, « Dickens, Griffith et nous » (le « nous » étant, *stricto sensu*, les cinéastes russes, ou plutôt soviétiques), Eisenstein s'interroge sur ce que l'on pourrait nommer *la possibilité pré-cinématographique du cinéma*. Comme le titre de l'article l'indique, il la trouve chez l'auteur d'*Oliver Twist*. En effet, écrit Eisenstein, « [c']est de là, de Dickens, du roman victorien que part la toute première ligne d'épanouissement de l'esthétique du cinéma américain, liée au nom de [...] Griffith », avant d'ajouter que si « cela est d'autant plus surprenant que c'est incompatible, semble-t-il avec l'ensemble des représentations qui chez nous sont liées au cinéma et en particulier au cinéma américain, ce n'en est pourtant pas moins vrai, et de plus, ce lien [...] est absolument organique, et est une conséquence de la genèse du cinéma⁴³⁴ ». En somme, il s'agit bien de la méthode créatrice que nous tentons d'instaurer, en cela que le roman de Proust, tout autant que la prose de Dickens, serait une

⁴³⁴ Sergei Eisenstein, « Dickens, Griffith et nous », *Le film. Sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgeois, 1976, p. 359.

des premières lignes d'épanouissement d'une certaine possibilité cinématographique dont Deleuze fera la somme grâce au concept d'image-temps (ajoutons à cela que le rapport inverse est aussi vrai, en ce qu'il est possible, comme nous venons de le faire brièvement, de lire Proust comme le contemporain de Méliès et comme le continuateur d'une esthétique qui s'enracine dès les premières révélations du cinéma des premiers temps et que le cinéma dit moderne montera en puissance).

Pour Eisenstein, Griffith est le « magicien du tempo et du montage », technique qui trouve sa source dans l'époque victorienne pour s'épanouir, toujours selon les dires du réalisateur de *La ligne générale*, dans l'école soviétique. On trouverait donc dans la littérature de Dickens une certaine conduite du récit, une technique spécifique de la composition et des lignes d'action qui seraient actualisables dans l'univers cinématographique. C'est bien là une poétique intermédiaire des auteurs, une réfraction créatrice du discours du récit. À travers une réflexion sur la nature profonde du montage chez Griffith, Eisenstein en arrive à une certaine composante de l'univers dickensien. Au-delà de l'impossibilité qu'y voient peut-être certains, l'équation est assez simple : « C'est par le procédé des actions parallèles que Griffith vint au montage. Et c'est Dickens lui-même qui suggéra à Griffith le procédé des actions parallèles », sans compter que Dickens est aussi « proche des traits caractéristiques du cinéma par sa méthode, son style, les particularités de sa vision et de sa manière de l'exprimer. Et c'est peut-être justement dans la nature de ces traits communs à Dickens et au cinéma, dans les particularités de leur manière de s'exprimer et de leur écriture, en dehors de toute considération des thèmes et des sujets, que se trouve en partie l'origine du mystère de leur égal succès auprès des masses⁴³⁵ ».

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 366-367.



The Birth of a Nation (David Griffith, 1915)

Le découpage de l'espace et du temps proposé ici par Griffith est l'équivalent d'une révolution kantienne. Le paradigme de l'attraction monstrative est dompté par celui de l'intégration narrative. Le montage des actions parallèles est tributaire de ce nouveau paradigme.



The Birth of a Nation (David Griffith, 1915)

Mais certains plans restent du côté de l'attraction...

Les correspondances entre la littérature et le cinéma dépassent bien sûr le sujet, en ce qu'elles sont plutôt des analogies de sens et de forme. Conceptuellement, pour ainsi dire, les romans de Dickens représentaient ce que représente aujourd'hui le cinéma. C'est le secret de la « merveilleuse plastique » et de l'optique des romans de Dickens d'être prises en charge par le parallélisme des actions et des situations, tel qu'il se réfracte et s'explique dans l'univers filmique d'un Griffith et d'un Eisenstein. En partant des signes (procédé en soi très proustien), Dickens pratique une mise en relief de l'action. La répartition de ses phrases fonctionne à la manière d'un montage, ce qui fait dire à Eisenstein qu'« [o]n retrouve chez Griffith toute la netteté et toute l'acuité de Dickens, la même optique cinématographique, le même cadrage, la même utilisation du gros-plan, et l'emploi

d'objectifs déformant à des fins expressives⁴³⁶ ». Il s'agit bien là de retrouver la valeur cinématographique de Dickens à travers Griffith. Chez Proust, nous avons déjà montré un phénomène semblable, à partir du cinéma temporel de Resnais, sans oublier les résonances proustiennes des adaptations de la *Recherche*, par exemple l'affinité de Ruiz pour cette idée de matière-image que l'on trouve à chaque page du roman et que le cinéaste traduit avec ses longs plans-séquences circulaires et grâce aux déplacements imprévisibles des objets et des êtres à travers ces mêmes plans faisant du monde représenté un univers en perpétuelle variation. Ou encore Akerman qui a su transposer cinématographiquement, en passant par une intertextualité hitchcockienne, le délire interprétatif du jaloux, ses enquêtes, la fureur avec laquelle il tente de déchiffrer le réel. Simon, comme Swann ou le narrateur, décompose l'espace en autant de séries intensives qu'il devra parcourir et agencer afin d'y retrouver les signes de l'aimé.

« Je ne sais pas ce qu'il en est de mes lecteurs, mais personnellement je suis toujours très heureux de m'avouer une fois de plus que notre cinéma n'est pas sans ancêtre ni famille, sans passé ni traditions, ni non plus sans les riches ressources culturelles des temps révolus [Eisenstein pense à nouveau à l'idée du montage, qu'il voit aussi dans le théâtre élisabéthain de Shakespeare et dans l'art des Grecs]. Seuls des gens très légers et très outrecuidants peuvent attribuer l'origine des lois de l'esthétique du cinéma à des prémisses d'une douteuse génération spontanée de cet art comme, en quelque sorte, descendu du ciel ou jaillit de l'eau ou de l'esprit ! » s'exclame Eisenstein avant d'ajouter, en réplique à ses adversaires anonymes, que « Dickens et toute une pléiade d'ancêtres [...] leur rappellent une fois de plus que Griffith et notre cinéma, entre autres traits de leur originalité, ne trouvent pas leur source uniquement en eux-mêmes, mais possèdent un immense passé culturel que cela ne les empêche absolument pas, chacun à un moment donné, de faire avancer l'histoire du grand art cinématographique. Que ce passé reproche à ces gens légers leur excès d'outrecuidance également en ce qui concerne la part énorme que la littérature apporta à cet art que l'on aurait pu croire sans précédent⁴³⁷ ». Le cinéma profite en effet d'une chaîne de ressources culturelles dont le dénominateur commun est l'importance et l'ubiquité du regard, ce qui place le montage au centre de la méthode du créateur. Le montage est à la fois pour lui une méthode d'interprétation des événements et

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 372.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 390.

une métaphysique de l'être dans le monde. Or, c'est bien en cela que le montage d'Eisenstein, même s'il reprend le parallélisme emprunté à Dickens, n'est pas de même nature que celui de Griffith, en ce que leur interprétation des événements diffère. Que Dickens soit capitaliste ou Eisenstein communiste n'est pourtant pas ce qui doit nous intéresser ici. Le problème se situe évidemment plus haut que les possibles allégeances politiques. Image de la pensée qui permet une nouvelle mise en relief du monde, voilà ce qu'est d'abord et avant tout le montage. Il est le dépassement des conflits internes de l'image visant à une conception nouvelle de l'événement. C'est ainsi que pour Eisenstein le montage dialectique russe dépasse le montage parallèle d'un Griffith ; il ne le dépasse pas sur le plan social, mais dans les strates de la pensée.

Cette différence entre les deux cinéastes, on la retrouve jusque dans l'usage qu'ils réservent au gros plan, en ceci que pour Eisenstein, contrairement à Griffith, le gros plan ne doit pas seulement montrer, mais aussi et surtout signifier : créer une nouvelle qualité de tout en le juxtaposant au particulier (l'avenir de la révolution dans la goutte de lait dans *La ligne générale* en est peut-être l'exemple le plus probant). Fusion d'une nouvelle qualité de principe, bond qualitatif et présentation en images d'un concept, tout cela est bien sûr très proustien, si bien que l'on pourrait dire que Griffith et Dickens sont dans la présentation alors qu'Eisenstein et que Proust sont dans la pensée. L'écran devient la table de données où se juxtaposent les images au cours d'une transposition métaphorique de la pensée. Pour Proust et Eisenstein, le montage supporte un système de pensée en ce que le parallélisme passe de la sphère de l'action à la sphère des sens et des idées. Avec le montage dialectique de l'école russe, l'événement est d'abord un événement-image de montage. On en trouve bien des traces dans le procédé des réminiscences, dans cette dialectique du temps perdu et du temps retrouvé qui prend forme dans la saveur d'une madeleine, ou encore la mort et la résurrection qui s'affrontent à travers le nœud des lacets d'une bottine. Plus encore, précise Eisenstein, le montage est également un discours émotionnel et intérieur, une pensée sensuelle, comme le montre bien la danse macabre de la seconde partie d'*Ivan le terrible* (1944). Dans la *Recherche*, le court passage où le narrateur déchiffre visuellement et idéologiquement la signature de Gilberte est en mesure de montrer tout le système de pensée et d'affection que déploie le montage comme dispositif de la pensée.



Ivan le Terrible (Sergei Eisenstein, 1944)

La maîtrise du montage permet à Eisenstein de développer la dimension attractionnelle du cinéma.

« Un jour, à l'heure du courrier, ma mère posa sur mon lit une lettre. Je l'ouvris distraitemment puisqu'elle ne pouvait pas porter la seule signature qui m'eût rendu heureux, celle de Gilberte avec qui je n'avais pas de relations en dehors des Champs-Élysées. Or, au bas du papier, timbré d'un sceau d'argent représentant un chevalier casqué sous lequel se contournait cette devise : *Per viam rectam*, au-dessous d'une lettre, d'une grande écriture, et où presque toutes les phrases semblaient soulignées, simplement parce que la barre des *t* étant tracée non au travers d'eux, mais au-dessus, mettait un trait sous le mot correspondant de la ligne supérieure, ce fut justement la signature de Gilberte que je vis » (I, 490-491). Les contacts physiques que le narrateur a eus avec la jeune fille, des chamailleries d'enfants, ne l'ont pas rapproché d'elle. Il n'est pas encore parvenu à pénétrer son univers. Les Champs-Élysées de leurs rencontres étaient comme un espace quelconque qui, plutôt que de l'encourager, bloquait le flux normal des affects. Le narrateur y vivait une sorte de mauvaise répétition, à attendre encore et encore l'arrivée de Gilberte et de ses amies, jouant toujours aux mêmes jeux, sans que leur amourette fasse le saut qualitatif tant espéré. C'est seulement cette lettre inattendue, et plus encore sa signature, qui amena cette fusion d'une nouvelle qualité de principe dont parle Eisenstein. « Mais parce que je la savais impossible dans une lettre adressée à moi, cette vue, non accompagnée de croyance, ne me causa pas de joie. Pendant un instant elle ne fit que frapper d'irréalité tout ce qui m'entourait. Avec une vitesse vertigineuse, cette signature sans vraisemblance jouait aux quatre coins avec mon lit, ma cheminée, mon mur. Je voyais tout vaciller comme quelqu'un qui tombe de cheval et je me demandais s'il n'y avait pas une existence toute différente de celle que je connaissais, en contradiction avec elle, mais qui serait la vraie, et qui m'étant montrée tout d'un coup me remplissait de cette hésitation que les sculpteurs dépeignant le Jugement

dernier ont donnée aux morts réveillés qui se trouvent au seuil de l'autre Monde » (I, 491), écrit ensuite Proust, présentant du même coup l'image de la signature en véritable concept. L'irréalité de la signature de Gilberte émane de la graphie et vient bouleverser l'économie sensori-motrice du narrateur dans sa chambre. Elle procure une organisation d'un ordre supérieur, celui de la sensualité et de la pensée. Tout l'espoir que le narrateur place dans sa relation avec la jeune fille tient dans l'image de cette signature, telle cette souveraineté irréductible encore une fois évoquée par Eisenstein. L'unité de la signature se divise, se dialectise en autant de visions de bonheurs que le narrateur pourra, ou non, actualiser dans son amour.

« Tandis que je lisais ces mots, mon système nerveux recevait avec une diligence admirable la nouvelle qu'il m'arrivait un grand bonheur. Mais mon âme, c'est-à-dire moi-même, et en somme le principal intéressé, l'ignorait encore. Le bonheur, le bonheur par Gilberte, c'était une chose à laquelle j'avais constamment songé, une chose toute en pensées, c'était, comme disait Léonard de la peinture, *cosa mentale*. Une feuille de papier couverte de caractères, la pensée ne s'assimile pas cela tout de suite. Mais dès que j'eus terminé la lettre, je pensai à elle, elle devint un objet de rêverie, elle devint, elle aussi, *cosa mentale* et je l'aimais déjà tant que toutes les cinq minutes il me fallait la relire, l'embrasser. Alors, je connus mon bonheur » (I, 491). Ce qui est une « chose mentale », c'est bien sûr le montage, la conceptualisation de l'idée de bonheur ou de volupté que le jeune narrateur pense goûter dans sa relation avec Gilberte, mais qu'il ne trouvera que dans ce qu'il découvrira bien plus tard être le temps à l'état pur. N'empêche qu'une telle séquence romanesque, par l'image-événement qu'est la signature, offre bien là une ligne d'épanouissement pour le sens et la forme de l'art cinématographique.

Pas moins qu'Eisenstein, Pasolini est un réalisateur qui a questionné la langue et la littérature (étant lui-même poète et romancier) au profit de considérations philosophiques qui s'épanouissent dans les grands enjeux cinématographiques. Pourtant, Pasolini dit bien souvent qu'il faut repousser la langue trop littéraire pour créer un mode d'expression qui laisse davantage transparaître la pensée, ce qui revient pour lui à inventer une langue. C'est ce qu'il nomme le moment purement oral de la langue, fait de signes et de sentiments. En ce sens, il évoque le cinéma comme une « langue possible de communication humaine en

puissance⁴³⁸ », un système ou une structure qui se fonde sur un nouveau rapport entre l'être et le monde. Le cinéma peut ainsi mettre de l'ordre dans le magma des choses, une idéologie qui protège contre la perte de réalité en engageant une structure de pensée pour insérer sa propre pensée au cœur même de la réalité. Le cinéma, avec sa langue nouvelle, est ainsi reconnu comme le médiateur privilégié en vue d'une expérience nouvelle de la vie, en ce que cet art nouveau est en mesure de rendre directement les pensées en agençant un monde métaphysique avec un monde de fiction (ce que Pasolini voit aussi chez un écrivain comme Dante). C'est ainsi que Pasolini explique son propre passage du roman au cinéma : « le sentiment de ne plus pouvoir écrire en utilisant la technique du roman s'est tout de suite transformé chez moi, par une sorte d'auto-thérapie inconsciente, en envie d'utiliser une autre technique, celle du cinéma. L'essentiel était de ne pas rester sans rien faire, ou de ne pas faire des romans négatifs. Entre ma renonciation à faire un roman et ma décision de faire du cinéma, il n'y a pas eu rupture. Je l'ai prise comme un changement de technique. [...] En faisant du cinéma, je vivais enfin selon ma propre philosophie⁴³⁹ ». Par ce refus de la rupture, le cinéma se trouve alors dans la position d'une langue qui vise à « étendre la notion de langue », à exprimer la réalité par la réalité qui, en restant même, devient autre. Ce qui a également pu pousser Pasolini vers le médium filmique, c'est la sensation accrue du monde comme métacinéma, comme « plan-séquence infini », selon cette expression qui revient souvent dans *L'expérience hérétique* et qui signifie que la réalité peut à tout moment être recadrée et reproduite (à la fois copiée et recrée) par une sorte de caméra invisible et omnisciente. Cette idée de métacinéma relève de la logique propre aux images-matière, à leur mouvement et à leur signification. L'image-matière (ou matière-image comme nous disions plus haut) serait donc quelque chose qui parle d'elle-même et, pour en faire la sémiologie ou la sémiotique, il faut d'abord faire celle du cinéma, d'où la folle ambition de Pasolini.

Le cinéma est alors comme la manifestation sensible de cette langue immatérielle du monde. Vivre le cinéma, ou en faire, c'est être dans la réalité. C'est aussi expérimenter ce déchiffrement constant du réel dans lequel s'inscrit l'apprentissage artistique du narrateur. Ce que la caméra reproduit, comme ce que le narrateur tentera de graver dans le

⁴³⁸ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 32.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 98.

temps, consiste en cet invisible de la réalité qui se comprend comme un acte de pensée ou, pour être plus précis, qui fait violence à la pensée pour que celle-ci devienne un acte. Le but de l'entreprise est d'une part de faire parler la réalité et d'autre part de la faire parler autrement. La première chose qu'il faut accepter, dit bien Pasolini, en plus de remarquer que c'est ce qui ne fonctionne pas chez bien des « littérateurs », c'est que la réalité s'exprime, pour nous, par elle-même. Du même coup, le cinéma est un art métonymique, comme le remarquait Genette pour la *Recherche*, parce que « [l]a marque dominante de tout art métonymique [...] c'est la volonté qu'a l'auteur d'exprimer un "sens" plutôt que des signifiés. La volonté de *faire que toujours quelque chose puisse se passer* dans l'œuvre. D'évoquer toujours directement la réalité, qui est le siège du *sens* transcendant les signifiés⁴⁴⁰ ». La communication propre au cinéma se fonde ainsi sur un patrimoine de signes et sur le plan d'immanence infini de leur interprétation. Le cinéma, dans un procédé métonymique analogue à celui de la *Recherche*, met en œuvre un système de signes visuels, dialogue instrumental avec la réalité qui se comprend dans la différenciation temporelle et affective des images-matière. À ce monde s'ajoute la réalité intérieure de l'homme, celle de la mémoire et de la rêverie, un monde dont la réalité est celle des images, des « im-signes » comme se risque à avancer Pasolini lorsque le poète-cinéaste tente de définir ce qui est également l'essence d'un « cinéma de poésie ». Ce genre particulier de signes est en effet le propre d'une communication cinématographique, la qualité onirique de la langue presque sauvage du cinéma.

Le travail de l'auteur cinématographique est donc double, en ce qu'il doit d'une part tirer les signes du chaos et d'autre part les individualiser. Cette transformation ontologique, car c'en est une, est également celle du narrateur confronté au problème de la vieillesse lors du « Bal de têtes ». Le signe cinématographique est à la fois en communication avec l'individualité du sujet et avec l'entièreté du patrimoine visuel. C'est bien ce que constate, au cours de la seconde adoration perpétuelle de la matinée Guermentes :

Sans doute la cruelle découverte que je venais de faire ne pourrait que me servir en ce qui concernait la matière même de mon livre. Puisque j'avais décidé qu'elle ne pouvait être uniquement constituée par les impressions véritablement pleines, celles qui sont en dehors du temps, parmi les vérités avec lesquelles je comptais les sertir, celles qui se rapportent au temps, au temps dans lequel baignent et changent les hommes, les sociétés, les nations, tiendraient une place importante. Je n'aurais pas soin seulement de faire une place à ces altérations que subit l'aspect des êtres et dont j'avais de nouveaux exemples à chaque minute, car tout en songeant à

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 102. L'auteur souligne.

mon œuvre, assez définitivement mise en marche pour ne pas se laisser arrêter par des distractions passagères, je continuais à dire bonjour aux gens que je connaissais et à causer avec eux. Le vieillissement, d'ailleurs, ne se marquait pas pour tous d'une manière analogue (IV, 510-511).

Ce que le narrateur remarque ici est le paradoxe du vieillissement, semblable en cela au temps : celui d'être à la fois objectif et subjectif ou, plutôt, de transmettre l'objectivité – Proust dit « la vérité » – à travers la subjectivité la plus pure et la plus constante. C'est d'ailleurs le propre de la *Recherche* que de transmettre objectivement une réalité subjective que le lecteur pourra à son tour individualiser à partir de son expérience et de sa vision du monde, en usant du roman comme d'un instrument d'optique à lentilles ajustables. Ce procédé d'identification que le roman proustien orchestre à partir du narrateur comme « point-Je » répond par ailleurs au vœu de Pasolini qui est celui de la « subjective indirecte libre », considération *sine qua non* du cinéma de poésie que le réalisateur de *Salo* tente ensuite d'explicitier à partir des cinémas d'Antonioni, de Bertolucci et de Godard.

L'exemple d'Antonioni est peut-être le plus proustien des trois et fournit la meilleure analyse de ce qu'est pour Pasolini le cinéma de poésie : expérience filmique rendue possible par la subjective indirecte libre. Avec son *Désert rouge* (1964), « Antonioni n'applique plus, par une contamination un peu maladroite comme dans ses films précédents [position qui, cela va de soi, est pour le moins discutable compte tenu du brio de *L'avventura*, *La note* et *L'eclisse*], sa propre vision formaliste du monde à un contenu génériquement engagé (problème de la névrose d'aliénation) : mais il regarde le monde en s'identifiant à son héroïne névrosée, en revivant les faits à travers son “regard” ». C'est-à-dire que « [p]ar ce mécanisme stylistique, Antonioni a produit son moment le plus authentique : il a finalement pu représenter le monde vu par ses yeux, *parce qu'il a remplacé, en bloc, la vision du monde d'une névrosée, par sa propre vision délirante d'esthétisme* : remplacement en bloc qui se justifie par la possible analogie des deux visions. [...] Il est clair que la “subjective indirecte libre” est un prétexte : Antonioni s'en est probablement servi arbitrairement pour se donner la plus grande liberté possible⁴⁴¹ ». Un tel dédoublement de l'énonciation, image mutuelle s'il en est une, c'était déjà la caractéristique de la *Recherche*, et la grande différence avec *Jean Santeuil*, à savoir que le « *je* » du récit est un point de vue en mouvement qui ne cesse d'osciller entre la vision du monde hypersensible voire pathologique du narrateur et la vision esthétique de Proust lui-

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 149. L'auteur souligne.

même, ou encore (si l'on préfère rester un peu plus dans la fiction) une oscillation entre le héros qui vit l'action et le narrateur (le héros devenu écrivain) qui raconte à proprement parler l'histoire. C'est le principe même de cette autofiction avant la lettre qu'est la *Recherche*, en cela que le narrateur « *je* » est pour Proust un prétexte et non pas une contrainte. De l'expérience d'une sorte de névrosé (malade du monde, malade de l'amour, malade de l'art), il s'agit de mettre en scène un théorème du déchiffrement des signes du monde. Dans ce genre de cinéma – la subjective indirecte libre, que l'on trouve en germe chez Proust, est en effet essentiellement cinématographique –, le style devient le personnage principal de l'œuvre. Le narrateur se comprend alors comme un prétexte de mise en scène, une raison pour voir le monde selon une inspiration irrationaliste, c'est-à-dire stylisée. Le narrateur est en quelque sorte la conscience technique de la forme et de la prose du monde ou, en d'autres mots, une caméra, un découpage, un montage. La *Recherche*, tout en présentant une vision cinématographique du monde est en cela une œuvre « à faire » : elle ne peut que s'actualiser en littérature, mais renvoie profondément et virtuellement au cinéma. D'autant plus, le style du roman se fonde également sur ce qui est le nœud de la langue cinématographique, les im-signes, « coupe en mouvement d'images à la durée indéterminable et informe, magmatique⁴⁴² », défilement métonymique des métaphores qui s'étirent dans le temps et qui tournent le réel dans tous les sens. C'est bien là une pensée par image, la pensée des images. La forme purement littéraire est comme subvertie par une écriture nouvelle, ce qui fait coexister dans la *Recherche* la forme-roman et la forme-film, sorte d'interdisciplinarité extravagante et sauvage (ce qui est aussi le propre du cinéma en ce que tout film coexiste avec son scénario).

⁴⁴² *Ibid.*, p. 161.



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Avec Blow-Up, plus encore peut-être qu'avec Désert rouge, Antonioni nous donne à voir le monde esthétisé par les yeux d'un autre. La folie d'abstraction du photographe se transmue en délire propre aux photogrammes dont le film est constitué. La mise en scène est complémentaire à l'imaginaire du personnage. Le cinéma concurrence le roman sur son propre terrain.

Proust est également « cinématographique » parce que pour lui, et en accord avec le vœu de Pasolini, *la réalité est du cinéma en nature*. La langue du cinéma est ainsi un continuum visuel, une chaîne d'images, qui analyse et recompose l'expérience humaine (la métaphore proustienne retrouve le temps alors que la métonymie le réanime). Vivre, c'est faire du cinéma ; se souvenir ou rêver, c'est produire des séquences filmiques. C'est bien ainsi que pour Pasolini le cinéma vise à écrire une langue naturelle et totale, une traduction-reproduction de la réalité qui s'acquiert au cours d'un apprentissage. À travers le réel, le cinéma montre la réalité, ce plan-séquence infini de sensations et de souvenirs décrit avec clairvoyance par Proust. Et si Proust fait du cinéma, c'est pour vivre selon sa propre réalité. Vivre la réalité comme vérité.



Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

*

Un des cinéastes-théoriciens les plus hardis de l'histoire du septième art est sans conteste Epstein. La constante de ses textes, mise en lumière de façon non moins évidente par ses films, est le rapport étroit entre la machine cinématographique et l'esprit. Le cinématographe est en soi un moyen de penser, de devenir autre en découvrant une réalité secrète cachée au cœur même des apparences. Le temps est aussi mis en évidence, il est une dimension, ce qui fait que la caméra enregistre tout événement dans un système à quatre références. Un *travelling*, pour Epstein, peut jouer avec la perspective temporelle et réduire la différence entre l'esprit et la matière (mais aussi entre le passé et le futur, la vie et la mort), divulguer la continuité de certaines essences et reconstituer des continuités. La caméra permet de telles études mécaniques et des décompositions existentielles, au même titre que la phrase proustienne d'ailleurs, si l'on prend l'exemple célèbre où le narrateur, s'avançant dans l'église de Combray, plonge dans le temps et dans la matière. Le tout tient en une phrase :

je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel, tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps –, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ; dérochant le rude et farouche XI^e siècle dans l'épaisseur de ses murs, d'où il n'apparaissait avec ses lourds cintres bouchés et aveuglés de grossiers moellons que par la profonde entaille que creusait près du porche l'escalier du clocher, et, même là, dissimulé par les gracieuses arcades gothiques qui se pressaient coquettement devant lui comme de plus grandes sœurs, pour le cacher aux étrangers, se placent en souriant devant un jeune frère rustre, grognon et mal vêtu ; élevant dans le ciel au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore ; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre, Théodore et sa sœur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve – comme la trace d'un fossile – avait été creusée, disait-on, « par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle ». (I, 60-61 ; la citation en fin de phrase viendrait de l'ouvrage d'Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens*).

« L'instrument privilégié » qu'est pour Epstein la caméra cinématographique – avec ses ralentis et ses accélérés qui sont comme des jeux sur le mouvement et sur le temps – trouve son équivalent dans la phrase de Proust, série de métaphores à la vitesse et à l'élasticité variables. L'église de Combray – allégorie du temps et de la pensée – permet en quelque sorte au narrateur de pénétrer le mouvement et le rythme des choses. Le narrateur devient

lui-même un appareil de détection qui analyse ce qu'Epstein nommera « la fluidité de l'univers ».

Ce *travelling* proustien, qui se lit comme une méditation métaphysique et instrumentale, trouve un écho aussi intéressant que paradoxal dans ce qu'Epstein écrit sur le Diable et sur le principe d'invention, à savoir que « le Diable se trouve accusé d'avoir continuellement renouvelé l'instrumentation humaine. De fait, les outils ont exercé une influence décisive sur cette évolution de la pensée, au cours de laquelle la cosmogonie s'est dressée contre la théologie. La règle est générale : chaque fois que l'homme crée, à son idée, un instrument, celui-ci, à son tour et à sa manière, refaçonne la mentalité de son créateur ». Et encore : « Si, avec l'aide du Diable, l'homme a inventé la lunette astronomique, la lunette, elle, a inventé les images du ciel, qui ont obligé Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace et tant d'autres à penser d'une certaine façon et non d'une autre, selon ces images-là et non pas selon d'autres⁴⁴³ ». C'est bien ce rôle instrumental que joue ici l'église pour le narrateur – lui-même instrument pour le lecteur –, transformant du même coup sa pensée et sa manière d'être. Dans cette reprise instrumentale du monde, tout paraît surnaturel, un rocher, un arbre, une mare, dit bien Proust. Or, comme l'indique la remarquable description du clocher, ce surnaturel est bien celui du temps où toutes les nappes de passé coexistent entre elles. Le clocher ne cesse en effet de former des images-souvenirs qui sont comme des purs blocs de mouvements, de formes et de durées. Il est le point virtuel de l'instrument. Les murs de l'église et leurs tapisseries sont comme un domaine de rétention d'affects et de sensations. S'enfoncer dans une telle nuit mérovingienne c'est à la fois expérimenter l'infiniment grand et l'infiniment petit, jeu entre les strates de temps et les molécules de la matière. La foi que le narrateur trouve dans l'église de Combray est une déraison créatrice qu'il ne faut pas seulement associer aux rêveries un peu folles d'un jeune enfant, en ce que l'église est ici donnée comme la mise en abyme du roman en tant qu'instrument, analogue à ce qu'Epstein dira du cinématographe.

« Il n'y a aucun doute sur ce que l'instrument cinématographique, lui aussi, remodèle l'esprit qui l'a conçu. La question qui peut se poser, c'est seulement de savoir si, dans ce cas, la réaction de la créature sur le créateur possède une qualité et une ampleur qui justifient qu'on y soupçonne une participation à l'œuvre démoniaque perpétuellement

⁴⁴³ Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, coll. « Les classiques du cinéma », 1947, p. 14-15.

opposée aux permanences traditionnelles », écrit Epstein avant de préciser le problème en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas ici de la possible immoralité des sujets de certains films, par exemple ceux que l'on interdit aux mineurs. Le procès de l'image cinématographique et de son instrumentation de la pensée se joue plutôt à un autre niveau, que le réalisateur de *Cœur fidèle* précise avec une série de questions : « Le cinématographe est-il de cette classe d'appareils, d'opérateurs qui, comme la lunette et le microscope, découvrent, dans l'univers, de vastes horizons originaux, dont, sans ces mécanismes, nous ne connaîtrions rien ? Se trouve-t-il capable de mettre à la portée de nos perceptions, des domaines jusque-là inexplorés ? Ces représentations nouvelles, ont-elles pour destin de devenir la source d'un si large et profond courant intellectuel, qu'il puisse modifier tout le climat, dans lequel se meut la pensée ? qu'il puisse mériter le nom de philosophie du cinématographique ? Enfin, cette philosophie, si réellement l'écran l'annonce, est-elle de cette lignée antidogmatique, révolutionnaire et libertaire, diabolique en un mot, dans laquelle s'inscrivent les philosophies de la lunette et de la loupe⁴⁴⁴ ? », questions auxquelles on devine qu'Epstein ne pourra s'empêcher de répondre par l'affirmative. Une nouvelle conception de l'univers et de nouveaux systèmes spirituels naîtraient du cinématographe, d'où l'importance de faire le procès de cet instrument dans son devenir. Une telle enquête où le cinématographe se trouve à juste titre accuser de déraison – pris dans un délit de fabulation qui provoque le déraillement positif de la pensée – peut également se mener à partir de cet autre instrument qu'est la *Recherche*, elle aussi redevable aux philosophies du télescope, du microscope et de la lanterne magique. La question, pour reprendre les mots d'Epstein, consisterait à savoir quel est le Diable dont le cinématographe et la *Recherche* seraient l'instrument.

La victoire du Diable, c'est-à-dire la mise en œuvre de l'instrument, permet essentiellement un renversement des valeurs. Bon ou mauvais, le Diable (l'instrument) est pour Epstein l'énergie du devenir, une marche vers la nouveauté où il est question de vivre davantage à travers la découverte du visible dans le non-vu. Que le cinématographe soit pour ainsi dire « pris dans le devenir », c'est encore ce que nous montre le « Bal de têtes » et les méditations du narrateur sur le concept de vieillesse qui, plutôt que d'amener la vie à son terme, semble en mesure de créer du nouveau en bousculant positivement les valeurs de

⁴⁴⁴ Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, *op. cit.*, respectivement pour les deux citations p. 18 et p. 18-19.

l'entendement. C'est ce que l'on remarque, entre autres, lors des étranges « retrouvailles » entre le narrateur et M. de Cambremer : « Je lui parlais les yeux attachés sur deux ou trois traits que je pouvais faire rentrer par la pensée dans cette synthèse, pour le reste toute différente de mes souvenirs, que j'appelais sa personne. Mais un instant il tourna à demi la tête. Et alors je vis qu'il était rendu méconnaissable par l'adjonction d'énormes poches rouges aux joues qui l'empêchaient d'ouvrir complètement la bouche et les yeux, si bien que je restais hébété, n'osant regarder cette sorte d'anthrax dont il me semblait plus convenable qu'il me parlât le premier. Mais comme un malade courageux, il n'y faisait pas allusion, riait, et j'avais peur d'avoir l'air de manquer de cœur en ne lui demandant pas, de tact en lui demandant ce qu'il avait » (IV, 511). De la représentation cinématographique de M. de Cambremer se dégagent les leçons essentielles du temps et de l'imagéité, révélations que seul un instrument peut préciser, ce qui explique la présence de telles considérations dans la métalepse filmique du « Bal de têtes » où le narrateur devient actif. Il découvre ici l'un des premiers grands mystères du cinéma, la photogénie. C'est ce qui dans le voir était d'abord invisible, cette vision qui se comprend comme un acte de pensée ou comme la pensée en acte. La fonction instrumentale du narrateur est alors d'expliquer la réalité de l'illusion de M. de Cambremer. Une des esquisses de ce passage le montre bien. On y lit la tentative suivante : « Un monsieur s'approcha de moi. "Bonjour. Vous ne me reconnaissez pas ?" Je l'examinai. J'étais sûr de n'avoir jamais vu ces joues rouges, cette barbe blanche. Alors du fond de cet être inconnu dans lequel il était captif, et comme si son moi cherchait à arriver jusqu'au mien, il me dit, comme un homme masqué qui nous avertit dans un bal : "Je suis M. de Cambremer." Alors cessa l'enchantement qui me rendait M. de Cambremer invisible et je reconnus qu'il disait vrai quoique la forme sous laquelle il me parlait différât autant de celle sous laquelle je l'avais connu que si, par une véritable métempsycose, il avait été changé en crapaud ou en tilleul. Lui-même semblait avoir honte de sa forme nouvelle, et il me parlait sur le ton suppliant qu'ont les ombres des morts quand dans l'Érèbe [...] elles entourent Ulysse et tâchent à se faire reconnaître de lui » (IV, 909). Autre esquisse : « De cet homme long, mince, au regard terne, aux cheveux éternellement rougeâtres avait succédé par une sorte de métamorphose un vieillard aux cheveux blancs, à la gravité consciente d'elle-même et s'inclinant à la bienveillance, une corpulence nouvelle et puissante presque guerrière et qui avait dû nécessiter un véritable éclatement de la frêle

chrysalide. Et comme il y avait malgré tout une certaine ressemblance entre le portrait que gardait mon souvenir et le vieillard puissant que j'avais devant moi, j'admirais l'originale force de renouvellement, dans l'harmonie, du Temps comme celle d'un grand artiste qui sait, tout en respectant l'unité des lois de la vie, introduire de beaux contrastes inattendus dans ses personnages » (IV, 911). La photogénie du temps retrouvé correspond ici à une fonction de mobilité, dans le temps et dans le style des apparences. Le mouvement anormal et en quelque sorte irréel du temps est devenu un facteur de nouveauté. La représentation du temps comme mouvement révélateur des illusions et de leurs vérités est la raison d'être de la cinématographie proustienne, le rôle instrumental du roman.

« Les aspects stables, les formes fixes n'intéressent pas le cinématographe. Elles ne gagnent rien à être représentées à l'écran, à moins de se trouver fortement grossies ou rapetissées, c'est-à-dire d'avoir subi, elles aussi, un rapprochement ou un éloignement dans l'espace. Bien mieux, l'affinité du cinématographe pour le mouvement va jusqu'à découvrir celui-ci là où notre œil ne sait pas le voir. Ainsi, l'accélééré accuse la gesticulation des végétaux, la course et la métamorphose des nuages ; il révèle la mobilité des cristaux, des glaciers, des dunes. En utilisant des rapports suffisants d'accélération sur de longues périodes de temps, le film montrerait que rien n'est immobile dans l'univers, que tout s'y meut et s'y transforme⁴⁴⁵ ». Faire apparaître partout le mouvement est le propre du cinéma, en ce qu'il révèle du même coup que toute chose est à l'intérieur du temps et que sous elle grouillent les échasses de ses jours. Il y a un rapport direct entre le mouvement et la forme du temps. C'est alors une sorte d'étude temporelle de la phénoménologie de l'imaginaire qu'opère ici le narrateur-instrument. Les métamorphoses de M. de Cambremer montrent bien la réalité spirituelle du temps et de son mouvement qui provoque une sorte de kaléidoscope ontologique. Le cinéma proustien, en accord avec les théories epsteiniennes, fait de la vie spirituelle quelque chose comme une « esthétique pure ». Sur un autre plan que celui de l'action (la matinée mondaine), le narrateur pratique la liaison des instants vraiment actifs de l'être en tant qu'être de M. de Cambremer. La succession nouvelle du temps accentue une sorte de mouvement aberrant, une surréalité cinématographique. On a l'impression d'entrevoir à travers ces aberrations une image-temps directe produite par la vision du narrateur, procédé que Epstein a lui-même retrouvé dans *La chute de la maison*

⁴⁴⁵ Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, op. cit., p. 43.

Usher en poussant les ralentis cinématographiques (qui constituent les véritables motifs du film) aux portes de la métaphysique. De la superposition des rythmes temporels naît le mouvement aberrant de la vérité des illusions qui au fond ne constitue rien d'autre qu'une image directe du temps. Par exemple Legrandin : « La suppression du rose, que je n'avais jamais soupçonné artificiel, de ses lèvres et de ses joues donnait à sa figure l'apparence grisâtre et aussi la précision sculpturale de la pierre, sculptait ses traits allongés et mornes comme ceux de certains dieux égyptiens. Dieux : plutôt revenants. Il avait perdu non seulement le courage de se peindre, mais de sourire, de faire briller son regard, de tenir des discours ingénieux. On s'étonnait de le voir si pâle, abattu, ne prononçant que de rares paroles qui avaient l'insignifiance de celles que disent les morts qu'on évoque. On se demandait quelle cause l'empêchait d'être vif, éloquent, charmant, comme on se le demande devant "le double" insignifiant d'un homme brillant de son vivant et auquel un spirite pose pourtant des questions qui prêteraient aux développements charmeurs. Et on se disait que cette cause qui avait substitué au Legrandin coloré et rapide un pâle et songeur petit fantôme de Legrandin, c'était la vieillesse » (IV, 513-514). De cette poésie imagée apparaît la métaphysique du sentiment et de l'instinct du temps qui change et qui n'arrête pas de changer, sa nature expérimentale. Toute doctrine de la solidité (sociale, amoureuse, perceptive, etc.) entre en liquidité.

Pour saisir directement le temps, il faut que l'instrument en donne une traduction adéquate. Le « Bal de têtes » offre un défilement de points de vue anormaux et acentrés – des recadrages – qui sont comme une autre dimension de l'image, puisque au-delà du visible il y a le temps. Le temps n'est plus conclu indirectement du mouvement, il se donne directement dans une image mutuelle des diverses réalités d'un Cambremer ou d'un Legrandin, un peu de temps à l'état pur. Pour connaître le temps, il faut donc en saisir les différentes strates, les variations ou les valeurs de durée qui représentent le temps à même le temps. C'est le propre du cinéma en ce qu'il donne aussi la réalité à travers l'image du réel. Et c'est bien la seule façon d'arriver à analyser l'essence du temps, à comprendre le temps comme processus de différenciation, comme reprise infinie du passé à travers le mouvement perpétuel du présent. « Les choses – voit-on à l'écran – ne se mesurent pas selon un étalon révélé ; elles se mesurent seulement entre elles. En particulier, les plus mystérieuses parmi les grandeurs réputées fixes, celles qui semblaient venir réellement d'en

haut, les grandeurs de temps, ont perdu de leur inaccessibilité, de leur secret, de leur rigueur. Le temps a cessé de passer pour une constante dont on ne savait pas imaginer les transformations. Le temps est devenu une variable dont les changements, tout comme les changements des variables d'espace, produisent une série illimitée de perspectives diverses, qui se combinent aux perspectives spatiales pour définir un nouveau relief, plus complexe, à quatre espèces de grandeurs mesurables. Le temps – nous le constatons de nos yeux – est une quatrième dimension des phénomènes⁴⁴⁶ », écrit Epstein, ce qui rappelle ce que nous disions plus haut sur le clocher de l'église de Combray, scène initiatique qui préfigure pour ainsi dire le « devenir-instrument » du narrateur lors du « Bal de têtes », la figure directe du temps pur comme réalité sensible de l'esprit. Le passé des convives de la matinée Guermentes ne se conserve pas tant en eux-mêmes qu'il se conserve dans le temps, d'où l'invisible qu'invoque souvent Proust d'une manière ou d'une autre. « La transformation que les cheveux blancs et d'autres éléments encore avaient opérée, surtout chez les femmes, m'eût retenu avec moins de force si elle n'avait été qu'un changement de couleur, ce qui peut charmer les yeux, mais pas, ce qui est troublant pour l'esprit, un changement de personnes. En effet, "reconnaître" quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur. Car ces changements, je savais ce qu'ils voulaient dire, ce à quoi ils préludaient » (IV, 518). La mort évoquée par le narrateur n'est, si l'on peut parler ainsi, qu'une mort au premier degré, une mort physique. Du même coup, Proust montre bien que l'image du passé est éternelle, qu'elle se conserve et vogue dans ce temps fluide théorisé par Epstein. Tout ce passé qui se conserve dans le temps lui donne par ailleurs une drôle de figure, d'où les nombreuses déformations qui ont lieu sous les yeux du narrateur lors de la matinée Guermentes. Le jeu avec le temps est une expérience visuelle. C'est alors le rôle de l'instrument d'accentuer les effets propres à cette reprise de tous les passés qui se conservent au cœur du présent, ce qui donne au sujet l'impression que le réel se multiplie.

⁴⁴⁶ Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, op. cit., p. 123-124.

Cette multiplicité fondamentale du temps est créatrice d'innombrables réseaux, *travellings* ou transversales.

« Aussi cette blancheur des cheveux impressionnait chez les femmes, jointe à tant d'autres changements. On me disait un nom et je restais stupéfait de penser qu'il s'appliquait à la fois à la blonde valseuse que j'avais connue autrefois et à la lourde dame à cheveux blancs qui passait pesamment près de moi. Avec une certaine roseur de teint, ce nom était peut-être la seule chose qu'il y avait de commun entre ces deux femmes, plus différentes – celle de ma mémoire et celle de la matinée Guermantes – qu'une ingénue et une douairière de pièce de théâtre » (IV, 518-519). Dans cet univers « trans-cartésien », pour reprendre l'expression d'Epstein, la relation immatérielle entre les choses est leur seule réalité. C'est le propre de l'écran cinématographique de montrer des nœuds d'idées comme Proust le démontre à merveille avec ce paradoxe de la valseuse. Il le complétera d'ailleurs ainsi :

Pour que la vie ait pu arriver à donner à la valseuse ce corps énorme, pour qu'elle eût pu alentir comme au métronome ses mouvements embarrassés, pour qu'avec peut-être comme seule parcelle commune les joues, plus larges certes, mais qui dès la jeunesse étaient couperosées, elle eût pu substituer à la légère blonde ce vieux maréchal ventripotent, il lui avait fallu accomplir plus de dévastations et de reconstructions que pour mettre un dôme à la place d'une flèche, et quand on pensait qu'un pareil travail s'était opéré non sur la matière inerte mais sur une chair qui ne change qu'insensiblement, le contraste bouleversant entre l'apparition présente et l'être que je me rappelais reculait celui-ci dans un passé plus que lointain, presque invraisemblable. On avait peine à réunir les deux aspects, à penser les deux personnes sous une même dénomination ; car de même qu'on a peine à penser qu'un mort fut vivant ou que celui qui était vivant est mort aujourd'hui, il est presque aussi difficile, et du même genre de difficulté (car l'anéantissement de la jeunesse, la destruction d'une personne pleine de forces et de légèreté est déjà un premier néant), de concevoir que celle qui fut jeune est vieille, quand l'aspect de cette vieille, juxtaposé à celui de la jeune, semble tellement l'exclure que tour à tour c'est la vieille, puis la jeune, puis la vieille encore qui vous paraissent un rêve, et qu'on ne croirait pas que ceci peut avoir jamais été cela, que la matière de cela est elle-même, sans se réfugier ailleurs, grâce aux savantes manipulations du temps, devenue ceci, que c'est la même matière, n'ayant pas quitté le même corps – si l'on n'avait l'indice du nom pareil et le témoignage affirmatif des amis, auquel donne seule une apparence de vraisemblance la rose, étroite jadis entre l'or des épis, étalée maintenant sous la neige. (IV, 519)

Le cinématographe fait ici apparaître le temps dans le champ de l'expérience, l'image directe du temps comme recadrage (souvent paradoxal) de la réalité. Dans chaque trait des convives de la matinée Guermantes, comme dans un plan d'immanence analogue au cône bergsonien, se conserve tout le passé du narrateur puisque ce dernier, après l'adoration perpétuelle, vit maintenant dans le temps. Le passé du narrateur n'est pas « dans sa tête » mais dans le temps à l'état pur du « Bal de têtes ». Tous les passés du narrateur – du bruit ferrugineux de la sonnette de son enfance à Combray à sa vieillesse qu'il croit perçue par

les autres convives comme quasi centenaire – coexistent lors de cette matinée. Comme il le dit lui-même, ils sont juxtaposés. C'est bien en cela que pour Epstein le cinéma est une « redécouverte de soi⁴⁴⁷ » et l'individualité un concept mobile. Le « devenir-instrument », qui selon Epstein vient du Diable, est en somme une reformulation temporelle de la notion d'existence.

Dans le cinéma du temps

Après avoir confronté la pensée « cinématographique » de Proust aux expériences des spectateurs et des cinéastes théoriciens, il nous semble essentiel d'opérer un dernier recadrage de la *Recherche* afin d'en clarifier la nature filmique. Cette remodalisation est selon nous possible grâce à l'entreprise cinématographique de Deleuze avec *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, c'est-à-dire à partir des concepts d'« image-mouvement » et d'« image-temps ». Le projet est d'autant plus intéressant que Deleuze puise ces deux concepts chez Bergson, particulièrement dans *Matière et mémoire* et dans quelques textes de *L'énergie spirituelle*, et qu'il les utilise en réponse à Bergson lui-même qui, dans le quatrième chapitre de *L'évolution créatrice* (« Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique »), critique sévèrement le cinéma alors que ce dernier pourrait être son allié le plus précieux. Le cinématographe est pour Bergson une illusion (au même titre que la théorie de Zénon sur Achille et la tortue) ; mais il n'en voit pas la vérité. Il s'arrête à la division mécanique du mouvement que propose l'appareil avec ses vingt-quatre images par seconde, sans se soucier de l'effet de projection, c'est-à-dire de l'analyse sensible, de ses images. Une bonne partie de l'accusation se trouve ici :

Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, *le mouvement en général* pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil, et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir,

⁴⁴⁷ Jean Epstein, *Le cinéma du Diable*, op. cit., p. 187.

nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*⁴⁴⁸.

Pour Deleuze, répondant au Bergson de *L'évolution créatrice*, la reproduction de l'illusion cinématographique – et par là la reproduction de la pensée par elle-même – serait *aussi* sa correction. On a pu rencontrer un problème similaire dans la *Recherche*, lorsque Proust, dans un des passages les moins romanesques et les plus théoriques du récit, fait état d'un constat tout aussi sévère à l'endroit du cinéma. Voici :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. [...] Mais il y avait plus. Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. (IV, 468)

Or, comment ne pas remarquer que Proust fait subir au « cinéma » (au concept auquel renvoie le terme) le même traitement pseudo-cinématographique que celui qu'il dénonce. Pour le dire autrement, si le cinéma n'est pas en mesure de différencier les multiples expériences et sensations comprises dans ces expressions en apparence simples que sont le « mauvais temps » ou le « restaurant éclairé », Proust ne le fait pas non plus pour ce qui est du cinéma. Le paradoxe est important : en dépit de la cinématographicité de son écriture et de sa vision du monde, comme nous avons tenté de le montrer par une coexistence de plusieurs moyens, le cinématographe est une notion mal cadrée (du moins dans cette partie du *Temps retrouvé*, qui n'a en effet rien à voir avec le cinématographe d'Odette au Bois ou encore celui des promenades nocturnes du narrateur dans un Paris en guerre). Le cinématographe de cette section théorique du *Temps retrouvé* est en quelque sorte extra-diégétique ou, se risquera-t-on à le dire, extra-cinématographique, en ce qu'il ne cadre pas avec la logique spéciale du roman.

Le brio de Deleuze, par rapport à Bergson, est d'avoir montré – en utilisant *Matière et mémoire* comme éperon conceptuel de la pensée cinématographique – qu'il n'y a pas de rapport entre les moyens de la reproduction et la nature de ce qui est produit. La perception cinématographique n'est pas illusoire, contrairement peut-être à son moyen de

⁴⁴⁸ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 753. L'auteur souligne.

reproduction. À travers une paradoxale reproduction mécanique, le cinéma donne accès au mouvement pur, celui que l'on ne retrouve pas réellement dans la vie habituelle. Le cinéma joue avec l'artifice et le faux pour atteindre, là où on les attendait le moins, un temps et un mouvement qui tendent vers le pur, comme le narrateur réanime le temps perdu entouré d'images de vieillesse. La perception reprend la projection cinématographique et lui permet du même coup d'effectuer un saut qualitatif, de délaisser la simple mécanique au profit de quelque chose de plus immatériel. Le propre du cinéma est bien de donner immédiatement, comme une donnée de la conscience, une image-mouvement, une coupe mobile de la durée – ce que nous avons nommé plus haut le mouvement de la matière-image, dont la *Recherche* est rythmée – et non pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement. Deleuze donne ainsi d'entrée de jeu sa tentative d'auto-recadrage cinématographique de Bergson (recadrage de Bergson par lui-même, pour montrer la spécificité cinématographique de certaines de ses thèses les plus importantes) : « Il y a d'une part une critique contre toutes les tentatives de reconstituer le mouvement avec l'espace parcouru, c'est-à-dire en additionnant coupes immobiles instantanées et temps abstrait. Il y a d'autre part la critique du cinéma, dénoncé comme une de ces tentatives illusoires, comme la tentative qui fait culminer l'illusion. Mais il y a aussi la thèse de *Matière et mémoire*, les coupes mobiles, les plans temporels, et qui pressentait de manière prophétique l'avenir ou l'essence du cinéma⁴⁴⁹ ». C'est donc en conquérant sa propre essence que le cinéma pourra retrouver les belles promesses que lui réservait inconsciemment Bergson dans *Matière et mémoire* mais aussi, avancera-t-on, celles de Proust dans toute sa *Recherche*. L'utilisation du romancier, bien qu'elle ne soit pas foisonnante, est tout de même suivie dans les deux tomes deleuziens. Le concept le plus important sera celui du « temps à l'état pur » retrouvé par Proust à la fin de son roman et cité par Deleuze dans la première partie de *Cinéma 2*

⁴⁴⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 12.

Une bibliothèque de plus en plus importante commence à se former autour de la pensée deleuzienne du cinéma, dont voici quelques-uns des textes les plus importants en langue française : Serge Cardinal, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 232 p. ; Paola Marrati, « Deleuze. Philosophie et cinéma » [2003], dans Paola Marrati, Anne Sauvagnargues et François Zourabichvili [dir.], *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels », 2004, p. 229-340. ; Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Librairie Philosophie J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2008, 134 p. ; Dork Zabunyan, *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, coll. « Logique des images », 2011, 190 p.

Il est à noter qu'aucun de ces travaux, malgré leur qualité, ne propose un recadrage cinématographique de l'œuvre de Proust, en dépit des importantes utilisations de l'auteur de la *Recherche* au cours des divers chapitres de *Cinéma 1* et de *Cinéma 2*.

pour donner une idée générale du concept d'image-temps. Le philosophe renvoie, comme nous l'avons indiqué, au passage de la lanterne magique qui, lors du « Bal de têtes », fait coexister en profondeur une multitude de nappes temporelles. Mais c'est bien toute la *Recherche*, dans son analyse immanente du monde où le singulier est prélevé sur le quelconque, qui en soi est cinématographique.

Le propre des images « cinématographiques » de Bergson et de Proust est, comme le remarque Deleuze, d'avoir une existence irréductible aux objets représentés. L'image est elle-même quelque chose, à savoir mouvement, temps et pensée. L'illusion des images est pour le moins réelle en ce qu'elles font partie du Tout, de l'Ouvert, de ce qui dure et de ce qui crée du nouveau. C'est ce procédé qu'avait bien vu Genette lorsqu'il complétait la force métaphorique des images proustiennes par leur coexistence métonymique. Dans son conflit avec la phénoménologie (que l'on peut résumer par l'opposition entre deux formules, l'une bergsonienne, « toute conscience est quelque chose », l'autre phénoménologique, « toute conscience est conscience de quelque chose »), Bergson aurait pu trouver une aide essentielle dans l'univers cinématographique, mais le cinéma n'est pour lui resté qu'un « allié ambigu », comme le remarque Deleuze. Plus encore, « [m]ême à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit⁴⁵⁰ ». Dans le monde réel (mais nous manquons l'instrument pour le voir) comme dans l'univers cinématographique, les choses sont des images en soi. Le cinéma, auquel on adjoindra volontiers le roman de Proust, montre bien l'universelle variation du monde, son ondulation perpétuelle, à savoir un monde acentré où le sujet est en quelque sorte un point de vue à la recherche d'autres points de vue. C'est ce que le narrateur, comme dit cette fois le Deleuze du *Proust et les signes*, recherche dans le monde des essences et des signes de l'art. Universelle interaction des images les unes sur les autres, à la fois chez Proust et Bergson, rappelant du même coup la profession et l'analyse filmique des images projetées de la pellicule. L'illusion perpétuelle et mouvante propre aux images est ce qui produit un changement qualitatif dans le « tout », la création de nouveaux points de vue qui sont comme autant d'essences du monde (les taches rouges sur les joues de Cambremer sont une nouvelle image de la vieillesse, et cette image de vieillesse est elle-même une nouvelle image du monde et du temps). « Cet ensemble infini de toutes les images constitue une

⁴⁵⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit., p. 85.

sorte de plan d'immanence. L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement. C'est l'identité de l'image et du mouvement qui nous fait conclure immédiatement à l'identité de l'image-mouvement et de la matière. [...] C'est un ensemble, mais un ensemble infini : le plan d'immanence est le mouvement [...] qui s'établit entre les parties de chaque système et d'un système à l'autre, les traverse tous, les brasse, et les soumet à la condition qui les empêche d'être absolument clos⁴⁵¹ », pour citer Deleuze qui commente cinématographiquement Bergson. L'ouverture dans les systèmes est en effet primordiale, elle permet le hasard d'une rencontre, l'arrivée d'un signe (un cinéaste comme Renoir souligne film après film l'importance de cette ouverture, qui n'est évidemment pas sans rappeler certaines qualités de la peinture impressionniste). Sur le plan stylistique, c'est aussi ce que montre la longueur des phrases de Proust et le rôle primordial qu'y jouent les parenthèses en ce qu'elles « ouvrent » la phrase sur autre chose, sur le plan d'immanence qu'est le roman dans son entièreté et, faut-il ajouter, dans sa circularité. Sur le plan de la composition, c'est l'omnitemporalité qui rend possible une sorte d'agencement machinique des images et des points de vue. Ce moment du « drame du coucher », qui ne cesse d'ouvrir le récit sur lui-même, à savoir sur son propre plan d'immanence, en donne un bon exemple :

La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir. (I, 36-37)

On devra certes y revenir, mais l'exemple nous paraît si probant (sans compter qu'il y en a légion dans la *Recherche*) que Proust semble même pousser l'image-mouvement jusqu'à sa limite par une trop grande confusion temporelle, comme si le temps se donnait ici directement et supplantait le mouvement. Mais nous sommes bien dans l'universelle variation du « tout » comme plan d'immanence, telle que donnée par Bergson et explicitée

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 86-87.

par Deleuze. Il y a là, écrit le second, « un univers comme cinéma en soi, un métacinéma, et qui implique sur le cinéma lui-même une tout autre vue que celle que Bergson proposait dans sa critique explicite⁴⁵² ». Rien à redire là-dessus, sinon que le constat vaut également pour Proust en cela qu'il introduit le temps et le cadrage dans le plan d'immanence.

Dans *Cinéma 2*, on retrouvera aussi un Bergson (celui du troisième chapitre de *Matière et mémoire* où il est question des pathologies) qui expérimente les limites de l'image-mouvement en découvrant la situation optique et sonore pure, bris du mouvement au profit d'une image directe du temps, le temps proustien « à l'état pur ». Cette situation purement optique et sonore est une « image actuelle, mais qui, au lieu de se prolonger en mouvement, s'enchaîne avec une image virtuelle et forme avec elle un circuit. La question est de savoir plus exactement ce qui est apte à jouer le rôle d'image virtuelle. Ce que Bergson appelle "image-souvenir" semble au premier abord avoir les qualités requises », c'est-à-dire, ajoute Deleuze, que « avec les images-souvenir, apparaît un tout nouveau sens de la subjectivité [...] qui n'est plus moteur ou matériel, mais temporel et spirituel⁴⁵³ ». Mais plus encore, l'image-souvenir est d'autant plus intéressante dans les cas pathologiques – l'apprentissage du narrateur nous en offre justement un cas exemplaire – où la mémoire paraît en quelque sorte échouer (devenant involontaire et non plus volontaire) et où la reconnaissance devient trouble (la série des « têtes » de la matinée Guermantes). Cet apparent échec de l'image-souvenir renvoie en fait à quelque chose de très positif, à savoir au mystère du temps. Un passage de la deuxième partie des *Jeunes filles en fleurs* développe coup sur coup deux de ces situations pures qui expérimentent positivement (et cinématographiquement) le déraillement de la perception et de la mémoire. Il s'agit, en sortant de l'église de Balbec, de la vue d'une jeune pêcheuse. « Moins bien vêtue que les autres, mais semblant les dominer par quelque ascendant – car elle répondait à peine à ce qu'elles lui disaient –, l'air plus grave et plus volontaire, il y en avait une grande qui assise à demi sur le rebord du pont, laissant pendre ses jambes, avait devant elle un petit pot plein de poissons qu'elle venait probablement de pêcher. Elle avait un teint bruni, des yeux doux, mais un regard dédaigneux de ce qui l'entourait, un nez petit, d'une forme fine et charmante. Mes regards se posaient sur sa peau et mes lèvres à la rigueur pouvaient croire qu'elles avaient suivi mes regards. Mais ce n'est pas seulement son corps que

⁴⁵² *Ibid.*, p. 87.

⁴⁵³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, respectivement p. 66 et p. 66-67 pour les deux citations.

j'aurais voulu atteindre, c'était aussi la personne qui vivait en lui et avec laquelle il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée » (II, 75-76), dit d'abord le narrateur, soulignant tout l'enjeu philosophique et existentiel de cette situation. La technique de l'image, analyse bergsonienne abondamment reprise par Deleuze dans sa philosophie du cinéma, est toujours une métaphysique de l'imagination qui prend forme dans le mouvement et dans le temps. Ensuite : « Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore, je doutais si j'y étais entré, même après que j'eus aperçu ma propre image se refléter furtivement dans le miroir de son regard, suivant un indice de réfraction qui m'était aussi inconnu que si je me fusse placé dans le champ visuel d'une biche. Mais de même qu'il ne m'eût pas suffi que mes lèvres prissent du plaisir sur les siennes mais leur en donnassent, de même j'aurais voulu que l'idée de moi qui entrerait en cet être, qui s'y accrocherait, n'amenât pas à moi seulement son attention, mais son admiration, son désir, et le forçât à garder mon souvenir jusqu'au jour où je pourrais le retrouver » (II, 76). La *Recherche*, analogue en cela au cinéma et à la philosophie bergsonienne – trois « modernités » du XX^e siècle commençant – , ne fait pas que présenter ou représenter les images, le roman les entoure d'un monde bien particulier, ce qui fait en sorte qu'il y a autant de mondes que d'images. La vue de la belle pêcheuse, tout en laissant libre cours à l'universelle interaction des images, laisse tout de même entrevoir les limites ou du moins les intermittences de la perception. Non seulement le narrateur ne sait plus exactement comment faire pour percevoir adéquatement la jeune fille et la prélever de son monde imaginaire, mais il n'a également aucune idée de comment entrer en contact avec elle, comment se faire voir par elle, comment lui faire signe et ainsi égayer sa perception.

L'autre cas limite, touchant cette fois la mémoire, arrive quelques lignes plus loin. C'est l'exemple célèbre des trois arbres, qu'il ne faut pas seulement réduire à un échec de la mémoire involontaire, à une réminiscence ratée. C'est bien une autre *situation optique pure* que Proust met en scène ici. Dans la voiture de Mme de Villeparisis, le narrateur commence à ressentir le « bonheur profond » de ses promenades à Combray, un plaisir ancien qui revient à lui par le déferlement des images, autant de mondes qui roulent devant lui. Toutefois, à cet univers se greffe une sorte d'image parasite, trop puissante pour le système et qui du coup le fait craquer. Le bonheur reste certes incomplet, mais un mystère plus

grand et plus beau se dessine : « Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté » (II, 77). Le monde devient fiction pour le narrateur, puisque ce dernier commence à comprendre une leçon primordiale pour son apprentissage, à savoir que c'est le temps qui tire les ficelles, qu'il est le grand imagier.



Le paysage aux trois arbres (Rembrandt, 1643)



Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)

On entre dans la fiction par la forêt. Kurosawa filme le ciel vu à travers les arbres. Ce genre d'images correspond à la logique de l'attraction cinématographique.

Le mouvement de la voiture Villeparisis est alors irréel, en cela qu'il se subordonne au temps (alors qu'habituellement le rapport est inversé, c'est le temps qui est subordonné

au mouvement). Le mouvement devient « aberrant », la mémoire volontaire se bloque et devient pensée. Plusieurs présents sont en train de se superposer, le narrateur coexiste avec lui-même dans le réel mais aussi dans l'irréel. Le narrateur est par là même à la recherche d'une méthode pour interpréter, pour recadrer, une telle expérience hors du commun. « Je reconnaissais ce genre de plaisir qui requiert, il est vrai, un certain travail de la pensée sur elle-même, mais à côté duquel les agréments de la nonchalance qui vous fait renoncer à lui, semblent bien médiocres. Ce plaisir, dont l'objet n'était que pressenti, que j'avais à créer moi-même, je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance et qu'en m'attachant à sa seule réalité je pourrais commencer enfin une vraie vie » (*id.*). La suite du développement est pour le moins prodigieuse :

Je sentis de nouveau derrière eux le même objet connu mais vague et que je ne pus ramener à moi. Cependant tous trois, au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. Où les avais-je déjà regardés ? [...] Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire et que comme ces pages qu'on est tout d'un coup ému de retrouver dans un ouvrage qu'on s'imaginait n'avoir jamais lu, ils surnageaient seuls du livre oublié de ma première enfance ? N'appartenaient-ils au contraire qu'à ces paysages du rêve, toujours les mêmes, du moins pour moi chez qui leur aspect étrange n'était que l'objectivation dans mon sommeil de l'effort que je faisais pendant la veille, soit pour atteindre le mystère dans un lieu derrière l'apparence duquel je le pressentais, comme cela m'était arrivé si souvent du côté de Guermantes, soit pour essayer de le réintroduire dans un lieu que j'avais désiré connaître et qui du jour où je l'avais connu m'avait paru tout superficiel, comme Balbec ? N'étaient-ils qu'une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente mais déjà si effacée qu'elle me semblait venir de beaucoup plus loin ? Ou bien ne les avais-je jamais vus et cachaient-ils derrière eux comme tels arbres, telle touffe d'herbe que j'avais vus du côté de Guermantes, un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir ? Ou encore ne cachaient-ils même pas de pensée et était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ? (II, 78)

Plusieurs leçons sont à tirer de ce passage. Plus encore, il s'agit bien de leçons « cinématographiques », du moins de « cinéma bergsonien » revisité par Deleuze. On se permettra de citer une analyse bergsonienne de ce dernier, en cela que ce passage où il est question de l'image-cristal – levier conceptuel de l'image-temps – fait également office de commentaire proustien. La mémoire n'est pas à l'intérieur de l'être, dit d'abord Deleuze. À l'inverse, et c'est ce que montre la *cristal* (on peut aussi penser à l'*image mutuelle* de Bachelard), c'est nous qui sommes à l'intérieur du temps. Le sujet se déplace à l'intérieur d'une « mémoire-Être », d'une « mémoire-monde ». C'est ainsi que le passé se manifeste « comme la coexistence de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins contractés, dont

chacun contient tout en même temps, et dont le présent est la limite extrême (le plus petit circuit qui contient tout le passé). Entre le passé comme préexistence en général et le présent comme passé infiniment contracté, il y a donc tous les cercles du passé qui constituent autant de *régions*, de *gisements*, de *nappes* étirées ou rétrécies [...]. Suivant la nature du souvenir que nous cherchons, nous devons sauter dans tel ou tel cercle ». Or, ces régions du passé, bien qu'elles paraissent se suivre (enfance, adolescence, âge adulte ; Combray, Balbec, Paris, etc.), « ne se succèdent que du point de vue des anciens présents qui marquèrent la limite de chacune. Elles coexistent au contraire du point de vue de l'actuel présent qui représente chaque fois leur limite commune ou la plus contractée d'entre elles. [...] Que se passe-t-il lorsque nous cherchons un souvenir ? Il faut s'installer dans le passé en général, puis nous devons choisir entre les régions : dans laquelle croyons-nous que le souvenir est caché, blotti, nous attendant, se dérobant ? [...] Il faut sauter dans une région choisie, quitte à revenir au présent pour faire un autre saut, si le souvenir cherché ne nous répond pas et ne vient pas s'incarner dans une image-souvenir. Tels sont les caractères paradoxaux d'un temps non chronologique⁴⁵⁴ », conclut Deleuze. Ce sont les spécificités de la modernité cinématographique de l'image-temps et celles de la pensée proustienne en ce qu'elle a de plus puissant et de plus novateur. La vue des trois arbres offre au narrateur une situation pure, une image-cristal où coexistent une multitude de strates temporelles, de cadres du passé. L'opération que devra effectuer le narrateur, ici sans succès (mais ce n'est que partie remise), est celle que nous avons déjà désignée en tant que prélèvement stratigraphique. Sonder les différentes régions du passé, scruter les diverses réalités du réel. La temporalisation du monde se fait à travers l'image des trois arbres, ce qui nous permet d'évoquer la figure d'une image-temps directe. La subjectivité s'arrache ici à ses habitudes sensori-motrices pour adopter une sorte de mode hallucinatoire.

Un tel va-et-vient entre la pointe du pur présent et l'entière infiniment recadrée et recadrable des plans du passé est le propre de l'apprentissage du narrateur. Ce n'est qu'en cela qu'il peut se définir, dans le *Temps retrouvé*, comme un « être extra-temporel ». Non pas qu'il serait réellement hors du temps, mais plus simplement qu'il a compris qu'il était *dans* le temps, que le temps n'était pas en lui, *et qu'il prend ses distances par rapport à une*

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 130. L'auteur souligne.

telle opération afin d'en effectuer la synthèse dans une œuvre d'art. Le « Bal de têtes » sera l'occasion pour lui de pratiquer cette nouvelle conscience, cette ubiquité temporelle, en faisant état des métamorphoses des convives qui sont autant de signes du fait qu'eux aussi habitent dans le temps, sans toutefois l'avoir compris. C'est la formule de Tarkovski, à propos du *Miroir* (1975), *la pression du temps dans le plan* : le plan sculpte le temps, grâce à une nouvelle perception de l'existence du temps.



Le miroir (Andreï Tarkovski, 1975)

Que ce soit par la profondeur de champ, par le mouvement de la caméra, par le jeu avec les objets ou par des effets spéciaux, Tarkovski construit ses plans d'abord et avant tout de manière temporelle. Dans Le miroir, de loin son film le plus « proustien », cet exercice est au service d'un récit mêlant fiction et autobiographie.

Les trois arbres dévoilent une image-cristal dans laquelle le narrateur, dont la conversion n'est pas encore complétée, pourrait se perdre, compte tenu de la complexité et de l'infinité de la coexistence des gisements de temps. Lui-même accentue la dimension hallucinatoire de la situation : « ils venaient vers moi ; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. Bientôt à un croisement de routes, la voiture les abandonna. Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût

rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie » (II, 78-79). Les sorcières, les nornes (déesses du destin dans la mythologie scandinave) et les oracles montrent bien qu'il est ici question de *vocation*. Et les fantômes du passé, pour leur part, indiquent que le narrateur, malgré un premier échec, est en train de spiritualiser le temps, d'en relever la nature génétique, c'est-à-dire le cristal. Et on songe à cette phrase de Deleuze, que nous avons déjà rencontrée : « L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme⁴⁵⁵ » et dont Proust, tel un oracle, a fourni une des plus éclatantes prémonitions. L'image-temps directe est aussi ce qui hante toute la *Recherche*, à commencer par les premières pages de son ouverture si spéciale (circularité des temps et des mondes). La conversion du narrateur consistera justement à donner un corps à ce fantôme : c'est le rôle du livre à venir et de l'expérience filmique qui en découle. Au « Bal de têtes », la rencontre avec la fille de Gilberte et de Saint-Loup renversera le mauvais sort des trois arbres et en réalisera la prophétie la plus mystérieuse. C'est une question de parallélisme. « Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, *elle ressemblait à ma vie* » (nous soulignons) dit, comme on vient juste de le voir, le narrateur, parlant de la voiture de Mme de Villeparisis, à la fin de la scène des trois arbres. « Je fus frappé que son nez, fait comme sur le patron de celui de sa mère et de sa grand-mère, s'arrêtât juste par cette ligne tout à fait horizontale sous le nez, sublime quoique pas assez courte. Un trait aussi particulier eût fait reconnaître une statue entre des milliers, n'eût-on vu que ce trait-là, et j'admira que la nature fût revenue à point nommé pour la petite-fille, comme pour la mère, comme pour la grand-mère, donner, en grand et original sculpteur, ce puissant et décisif coup de ciseau. Je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, *elle ressemblait à ma jeunesse* » (IV, 609 ; nous soulignons), dira ensuite le narrateur, retrouvant sa jeunesse, c'est-à-dire le temps, à travers le montage de nappes de passé qu'est pour lui Mlle de Sainte-Loup. Elle est l'ultime image-cristal du roman, la révélation finale du « Bal de têtes ». Le paragraphe suivant est comme une réponse au fantôme, qui a enfin pu prendre corps, des trois arbres : « Enfin cette idée de Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer, si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

de brefs éclairs, du côté de Guermantes, dans mes promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, et qui m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre » (*id.*). La vie est digne d'être vécue parce qu'elle est mystérieuse, parce qu'elle est dans le temps. La somme des passés et de leurs recadrages fait la profondeur inéluctable de l'image proustienne, en plus d'assurer sa spécificité cinématographique. Un tel réseau, bien qu'il soit très clairement construit et savamment démontré dans le roman, se trouve davantage mis en lumière par la relecture cinématographique de Bergson par Deleuze, comme nous venons de le montrer. Après ce premier tour de piste, il nous reste donc à reprendre les grands enjeux des concepts d'image-mouvement et d'image-temps pour voir un peu plus dans le détail les potentialités proustiennes qu'il est possible d'y révéler.

*

Images-mouvement

Une des grandes conquêtes du système de l'image-mouvement est de donner l'image comme « lisible », d'offrir une sorte de « pédagogie » du cinéma. Il est également question de rendre visible une analyse des cadres de l'expérience, en ce que le savoir du cinéma en est d'abord un de recadrage. « L'image cinématographique est toujours dividuelle. La raison ultime en est que l'écran, comme cadre des cadres, donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain de paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière. En tous ces sens le cadre assure une déterritorialisation de l'image⁴⁵⁶ », dit bien Deleuze, reprenant volontairement ou non le débat que Proust mène avec lui-même entre le choix du microscope et celui du télescope, c'est-à-dire entre l'atome et l'étoile. Ce que l'on nomme découpage est la détermination du plan, son mode d'existence. Il peut être très court et soudain ou encore se propager de façon extensive dans la durée, être fixe ou

⁴⁵⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 27.

nerveux, droit ou oblique, etc. Dans le même temps, chaque espèce de plan (comme Balzac parle d'« espèces sociales ») détermine un certain mouvement dans le système par la création d'une ligne d'univers. Un tel mouvement – comme Odette au Bois dont la marche fait rouler les mondes – est à la fois le fil invisible qui relie les parties entre elles et le changement dans le Tout, c'est-à-dire dans l'ordre du monde. Le mouvement, l'enchaînement spécifique des plans, exprime un Tout et, du même coup, permet une analyse stylistique ou conceptuelle. La caméra est un moyen de transport qui fait du mouvement le pur extrait des corps et des mobiles. L'image-mouvement, d'une manière certes moins violente que l'image-temps, constitue aussi un jeu avec le temps, en cela qu'elle donne au temps un relief. Le spectateur a ainsi accès à *une perspective dans le temps*, théorie sur laquelle avait beaucoup insisté Epstein dans ses films et ses écrits. On peut également donner cet exemple d'*Albertine disparue*, où le narrateur, de retour à Combray, se promène tous les jours avec Gilberte, retrouvée après des années d'absence : « Tandis que nous marchions, je voyais le pays changer, il fallait gravir des coteaux, puis des pentes s'abaissaient. Nous causions, très agréablement pour moi, avec Gilberte. Non sans difficulté pourtant. En tant d'êtres il y a différentes couches qui ne sont pas pareilles, le caractère de son père, le caractère de sa mère ; on traverse l'une, puis l'autre. Mais le lendemain l'ordre de superposition est renversé » (IV, 267). Ces plans de Gilberte, cadrée lors de promenades (donc cadrée en mouvement), ont en quelque sorte une « profondeur de champ ». Les différents plans de l'image – les cadres dans le cadre – s'interpellent et se font signe. Regardons la suite du passage : « Et finalement on ne sait pas qui départagera les parties, à qui on peut se fier pour la sentence. Gilberte était comme ces pays avec qui on n'ose pas faire d'alliance parce qu'ils changent trop souvent de gouvernement » (IV, 268). Si le cadrage est, comme on peut le lire entre les lignes de *Cinéma 1*, une opération génétique de la subjectivité, c'est que Proust tente ici de laisser poindre quelques idées supérieures avec l'indécision du narrateur quant aux différentes versions de Gilberte. Pour le comprendre, il faut revenir quelques lignes plus haut :

Les promenades que nous faisons ainsi c'était bien souvent celles que je faisais jadis enfant : or comment n'eussé-je pas éprouvé bien plus vivement encore que jadis du côté de Guermantes le sentiment que jamais je ne serais capable d'écrire, auquel s'ajoutait celui que mon imagination et ma sensibilité s'étaient affaiblies, quand je vis combien peu j'étais curieux de Combray ? J'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois. Je trouvais la Vivonne mince et laide au bord du chemin de halage. Non pas que je relevasse des inexactitudes matérielles bien grandes dans ce que je me rappelais. Mais séparé des lieux qu'il m'arrivait de

retraverser par toute une vie différente, il n'y avait pas entre eux et moi cette contiguïté d'où naît avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir. Ne comprenant pas bien sans doute quelle était sa nature, je m'attristais de penser que ma faculté de sentir et d'imaginer avait dû diminuer pour que je n'éprouvasse pas plus de plaisir dans ces promenades. Gilberte elle-même qui me comprenait encore moins bien que je ne faisais moi-même, augmentait ma tristesse en partageant mon étonnement. « Comment, cela ne vous fait rien éprouver, me disait-elle, de prendre ce petit raidillon que vous montiez autrefois ? » Et elle-même avait tant changé que je ne la trouvais plus belle, qu'elle ne l'était plus du tout. (IV, 267)

Recomposer ainsi ces épisodes montre bien l'autre face du cadrage, c'est-à-dire le montage : l'organisation nouvelle de ce que le cadrage aura prélevé des images-mouvement. Mais le montage ne vient pas après le cadre, si bien que l'on pourrait dire qu'il le présuppose. L'incertitude du narrateur envers les différentes personnalités de Gilberte est ainsi une conséquence de l'idée de montage qu'indique ce passage en même temps qu'il le crée. Proust, avant les grandes joies de l'« Adoration perpétuelle » et du « Bal de têtes », fait vivre des épreuves à son narrateur. Ici, il doit en quelque sorte faire le deuil de la mémoire volontaire. Gilberte, comme élément majeur du cadre, doit ainsi exprimer cette idée. Chaque montage est, dit Deleuze reprenant les théories d'Eisenstein, une « image du temps ». Or, pourrait-on nuancer, il est possible de comprendre ce temps comme dans l'expression « le temps qu'il fait », en cela que le montage révèle une idée à travers son humeur. Agencer les images-mouvement en vue d'une certaine composition, d'une humeur précise, voilà le but du montage, qu'il soit proustien ou cinématographique.

Le montage enchaîne les images en séries, selon une idée particulière. Le montage met cinématographiquement chacune des images-mouvement, ou des groupes d'images, en relation avec le Tout. De là, Deleuze distingue trois avatars de l'image-mouvement, à savoir que « *c'est en trois sortes d'images que les images-mouvement se divisent quand on les rapporte à un centre d'indétermination comme à une image spéciale* [l'idée ou l'humeur, bref le sujet] : images-perception, images-action, images-affection. Et chacun de nous, l'image spéciale ou le centre éventuel, nous ne sommes rien d'autre qu'un agencement de trois images, un consolidé d'images-perception, d'images-action, d'images-affection⁴⁵⁷ ». Ces trois avatars rendent possible la sémiotique du cinéma, au même titre que Pasolini évoquait une « sémiologie de la réalité ». Plus encore, c'est en faisant la première que la seconde nous est donnée. Ces trois catégories sont autant de mondes que le

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 97. L'auteur souligne.

sujet devra différencier en les expérimentant, autant de strates de la réalité sensible que seule la vie pourra révéler. Or, il est intéressant de constater que l'on retrouve ici ce qui caractérisait la première partie de l'étude que Deleuze consacra à Proust où, comme il le mentionne dans son avant-propos, il est question de « l'émission et [de] l'interprétation des signes tels qu'ils se présentent dans *À la recherche du temps perdu* ». On le voit aussi dans cette autre remarque :

La *Recherche* se présente comme l'exploration des différents mondes de signes, qui s'organisent en cercles et se recoupent en certains points. Car les signes sont spécifiques et constituent la matière de tel ou tel monde. On le voit déjà dans les personnages secondaires : Norpois et le chiffre diplomatique, Saint-Loup [qui est pourtant loin d'être un personnage "secondaire"] et les signes stratégiques, Cottard et les symptômes médicaux. Un homme peut être habile à déchiffrer les signes d'un domaine, mais rester idiot dans tout autre cas : ainsi Cottard, grand clinicien. Bien plus, dans un domaine commun, les mondes se cloisonnent : les signes des Verdurin n'ont pas cours chez les Guermantes, inversement le style de Swann ou les hiéroglyphes de Charlus ne passent pas chez les Verdurin. L'unité de tous les mondes est qu'ils forment des systèmes de signes émis par des personnes, des objets, des matières ; on ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrement et interprétation. Mais la pluralité des mondes est que ces signes ne sont pas du même genre, n'ont pas la même manière d'apparaître, ne se laissent pas déchiffrer de la même façon, n'ont pas avec leur sens un rapport identique⁴⁵⁸.

Les signes forment des types d'images, comme vient de le montrer le Deleuze du *Proust et les signes* ou encore l'usage significatif que fait le philosophe du sémioticien Peirce dans *Cinéma 1* et *Cinéma 2*. Aux images-perception, images-action et images-affection répondent les mondes ou les cercles des signes de la mondanité, de l'amour et des idées sensibles. Les signes de l'art, étant les plus matériels, font la synthèse des trois autres mondes, au même titre que l'image-temps se nourrit de tous les types d'images-mouvement, en les altérant. Le fait est que le montage est l'art de la composition des divers types d'images, à l'instar de l'apprentissage du narrateur qui se donne à lire comme la traversée de plusieurs mondes. Évidemment, tout film opère des mélanges entre les catégories d'images, selon les besoins de la séquence, et même de certains fragments d'une séquence. C'est aussi pourquoi (contrairement à ce que laisse entendre Deleuze dans l'extrait du *Proust et les signes* qui vient d'être cité) les mondes des signes ne cessent pas d'osciller entre eux, variations qui se ressentent à travers les actions, les désirs et les pensées des personnages, secondaires ou non. Le monde de l'amour est en effet inséparable pour Odette du monde des salons et de l'ascension sociale. Elle utilise sa parfaite maîtrise du premier monde pour évoluer à sa guise dans le second (elle sera finalement la maîtresse

⁴⁵⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., respectivement p. 5 et p. 11.

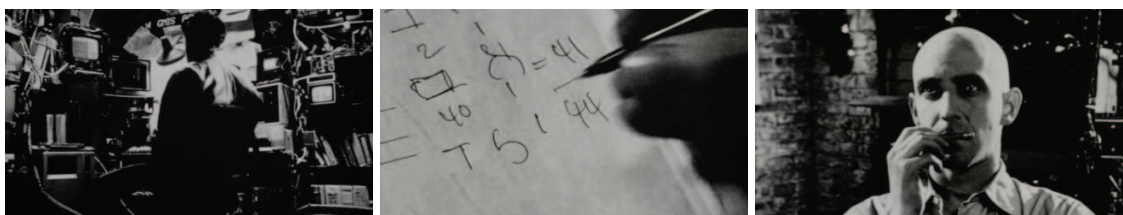
de Basin). Il en va de même pour Charlus, en ce que ces nombreux titres de noblesse lui permettent de faire passer ses amants pour des « protégés » et d'offrir la Légion d'honneur à Morel. Albertine est différente en ce qu'elle n'a aucune porte d'entrée dans le monde des salons et de l'aristocratie (c'est justement ce qui la différencie d'Odette). En revanche, son sommeil est analogue à la musique de Vinteuil, à la peinture d'Elstir et au monde de l'art. Le montage proustien consiste dans la combinaison de ces différents mondes de signes (afin de tous les faire converger dans le monde de l'art et du temps à l'état pur), comme le montage cinématographique consiste à combiner les différents types d'images-mouvement.

Prenons d'abord l'exemple de l'image-perception qui révèle l'oscillation entre l'objectif et le subjectif. Bien que la *Recherche* soit un récit au « je », il n'en contient pas moins des images-perceptions objectives, la plus importante étant bien sûr l'histoire d'« Un amour de Swann ». Mais l'éternelle variation est encore active, en cela que le narrateur y présente objectivement l'histoire subjective de l'amour d'Odette par Swann, ce dernier n'étant certainement pas le meilleur juge pour lui-même. L'image-perception révèle ainsi la conscience poétique du cadrage. Or, le propre de la *Recherche* est, à travers un sujet entièrement (ou presque) engagé au « je » (en langage cinématographique on emploierait le terme anglais *point of view shot*), d'arriver à une subjectivité toute spirituelle par le retrait même du personnage de l'action. Proust est en effet avare de détails physiques sur son narrateur, alors que chaque recoin de sa conscience est savamment étudié : le roman nous donne certes à voir le monde avec les yeux d'un autre, mais seulement il s'agit d'un autre qui est en quelque sorte universel, une pure forme. Le narrateur comme une synthèse d'images-perception est en soi une conscience caméra. Le personnage s'efface alors que la caméra se fait sentir. En reprenant le vocabulaire de Deleuze, on en vient à lire l'image-perception proustienne comme mi-subjective, « mais cette mi-subjectivité n'indique plus rien de variable ou d'incertain. Elle ne marque plus une oscillation entre deux pôles, mais une immobilisation d'après une forme esthétique supérieure ». Une telle image-perception mi-subjective pousse l'image-mouvement vers ses limites, en ce qu'elle préfigure l'essence même du cristal et de l'image mutuelle. Deleuze aura encore une fois recours à Bergson pour expliquer cette coexistence de l'objectif et du subjectif. Le bergsonisme de *Cinéma I* offre en effet une définition originale des deux termes :

sera subjective une perception où les images varient par rapport à une image centrale et privilégiée ; sera objective une perception, telle qu'elle est dans les choses, où toutes les

images varient les unes par rapport aux autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. Ces définitions n'assurent pas seulement la différence entre les deux pôles de la perception, mais la possibilité de passer du pôle subjectif au pôle objectif. Car, plus le centre privilégié sera mis lui-même en mouvement, plus il tendra vers un système acentré où les images varient les unes par rapport aux autres, et tendent à rejoindre les actions réciproques et les vibrations d'une pure matière. Quoi de plus subjectif qu'un délire, un rêve, une hallucination ? Mais quoi de plus proche aussi d'une matérialité faite d'onde lumineuse et d'interaction moléculaire⁴⁵⁹ ?

On retrouve ici quelque chose de très près de la subjective indirecte libre de Pasolini : utiliser la vision d'un personnage névrosé pour esthétiser le monde, l'objectiver selon des désirs spirituels.



Pi (Darren Aronofsky, 1998)

L'esthétisation du réel se fait ici par la folie mathématique du personnage, qui en viendra à se raser la tête et à commettre un suicide symbolique comme Travis dans Taxi Driver.

La mise en mouvement de la vision du monde propre au narrateur offre une constante objectivité à la pure subjectivité de la *Recherche*, dans un paradoxe qui est celui de l'image mutuelle. « Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite ; et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total et après lequel le long silence qui le suivait semblait faire commencer dans le ciel bleu toute la partie qui m'était encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner qu'apprêtait Françoise et qui me reconforterait des fatigues prises, pendant la lecture du livre, à la suite de son héros » (I, 86). Le jeune narrateur découvre ici l'image subjective, il l'objective et la porte en quelque sorte aux limites de l'univers. De la pointe cristalline du subjectif se manifeste l'objectif,

⁴⁵⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit., respectivement pour les deux citations p. 110-111 et p. 111. L'auteur souligne.

faisant de la perception un montage non organique de la prose du monde, le mouvement des images-matière. C'est encore clair (comme du cristal) ici : « Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures et d'aspirations étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives, vous m'évoquez encore cette vie quand je pense à vous et vous la contenez en effet pour l'avoir peu à peu contournée et enclose – tandis que je progressais dans ma lecture et que tombait la chaleur du jour – dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides » (I, 87). Comme le dit Deleuze, l'image mutuelle de l'objectif et du subjectif au cœur d'une même image-perception permet de voir sans frontière ni distance, ce qui constitue bien sûr un des moments de l'apprentissage du narrateur.

L'image-affection c'est le gros plan, c'est-à-dire *le visage* : visage de l'être, visage des choses, visages des impressions, etc. Il s'agit d'accentuer les micro-mouvements d'une plaque nerveuse, soit une série intensive. L'essence de l'image-affection est de « visagéfier » ou, pour le dire avec Eisenstein, de produire un saut d'ordre qualitatif. Deleuze ajoute avec raison que le « visage intensif exprime une Puissance pure, c'est-à-dire se définit par une série qui nous fait passer d'une qualité à une autre, le visage réflexif exprime une Qualité pure, c'est-à-dire un "quelque chose" de commun à plusieurs objets de nature différente⁴⁶⁰ ». Le gros plan c'est la réflexion cinématographique en soi, la mise en abyme de l'universelle variation des images et de la matière. Voici un exemple de gros plan chez Proust, celui – d'ailleurs évoqué par Deleuze pour caractériser la blancheur du cinéma de Sternberg – des voiles de la Berma, lors de la représentation de *Phèdre* au début du côté de Guermantes : « ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux ; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui au contraire des corps humains n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié, où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui au lieu de la cacher ne rendaient que

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, que des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engagé » (II, 348). Le voile est comme un vêtement vivant qui diffuse l'idée pour qu'elle soit retrouvée par le spectateur. Le mouvement devient expression pure, nouvelle dimension du paraître et de la pensée. L'affect pur, indique Deleuze, surgit en pur exprimé. La potentialité de l'objet se donne elle-même en tant qu'exprimé, si bien que l'objet devient en quelque sorte le fantôme de lui-même, d'où la clairvoyance de Proust d'avoir précisément choisi des voiles blancs. Le narrateur, s'il était réellement cinéaste, favoriserait sûrement un montage intensif des gros plans et des qualités de puissances. C'est en effet ce type de recadrage qu'il tente à maintes reprises dans le récit. Lorsqu'il n'y arrive pas, c'est une déception, comme avec ces jeunes filles inconnues qu'il ne cesse d'apercevoir au début de *La prisonnière*, jeunes filles grâce auxquelles il espère pouvoir déprendre sa pensée d'Albertine, prisonnière qu'il garde chez lui sans le moindre plaisir : « Que de fois, au moment où la femme inconnue dont j'allais rêver passait devant la maison, tantôt à pied, tantôt avec toute la vitesse de son automobile, je souffris que mon corps ne pût suivre mon regard qui la rattrapait et, tombant sur elle comme tiré de l'embrasement de ma fenêtre par une arquebuse, arrêter la fuite du visage dans lequel m'attendait l'offre d'un bonheur qu'ainsi cloîtré je ne goûterais jamais ! » (III, 537). Ailleurs, c'est le visage de Charlus, voire tout son corps, que Proust décrit comme une série de gros plans visant à accentuer les qualités-puissances de sa « vie crapuleuse » et de sa « déchéance morale » :

le baron baissait dévotement ses cils noircis qui, contrastant avec ses joues poudrifierisées, le faisaient ressembler à un grand inquisiteur peint par le Greco. Mais ce prêtre faisait peur et avait l'air d'un prêtre interdit, les diverses compromissions auxquelles l'avait obligé la nécessité d'exercer son goût et d'en protéger le secret ayant eu pour effet d'amener à la surface du visage précisément ce que le baron cherchait à cacher, une vie crapuleuse racontée par la déchéance morale. Celle-ci en effet, quelle qu'en soit la cause, se lit aisément car elle ne tarde pas à se matérialiser et prolifère sur un visage, particulièrement dans les joues et autour des yeux, aussi physiquement que s'y accumulent les jaunes ocreux dans une maladie de foie ou les répugnantes rougeurs dans une maladie de peau. Ce n'était pas d'ailleurs seulement dans les joues, ou mieux les bajoues de ce visage fardé, dans la poitrine tétonnière, la croupe rebondie de ce corps livré au laisser-aller et envahi par l'embonpoint, que surnageait maintenant, étalé comme de l'huile, le vice jadis si intimement renforcé par M. de Charlus au plus secret de lui-même. Il débordait maintenant dans ses propos. (III, 712)

Charlus n'est plus que le fantôme de lui-même, ou bien c'est le fantôme de sa perversion qui remonte à la surface, ce que seul un gros plan peut révéler. *Tendance motrice sur un*

nerf sensible, disait Bergson. L'affect pur renvoie à un visage, à une chose ou à un trait devenu visage, pour s'exprimer, pour se différencier. L'affect, dans toute sa complexité, est comme recueilli par le gros plan. L'affect pur devient alors une entité, par exemple la perversion de Charlus.

Le gros plan est alors ni plus ni moins qu'un nouvel espace-temps – non pas réel mais virtuel – qui effectue les raccords les plus surprenants entre les parties. Le gros plan est comme le devenir-actif du monde, chaque partie du Tout y est comme un ensemble effectif de connexions réelles et virtuelles. L'affection c'est la perception à distance. Voir ce gros plan d'Oriane : « ses yeux, où était captif comme dans un tableau le ciel bleu d'une après-midi de France, largement découvert, baigné de lumière même quand elle ne brillait pas ; et une voix qu'on eût crue, aux premiers sons enroués, presque canaille, où traînait, comme sur les marches de l'église de Combray ou la pâtisserie de la place, l'or paresseux et gras d'un soleil de province » (II, 502). L'espace du salon de Mme de Villeparisis, où se déroule cette scène, devient alors ce que Deleuze nomme un « espace quelconque », un pur lieu de possibles, où les virtualités ne cessent de circuler et permettent aux raccords de se faire d'une infinité de façons. C'est la première fois que le narrateur voit Oriane d'aussi près et, vraiment, il n'en croit pas ses yeux. Cela nécessite un recadrage. De la composition interne des gros plans d'Oriane, le salon se trouve profondément altéré : « En tout cas je me disais que c'était bien elle que désignait pour tout le monde le nom de duchesse de Guermantes : la vie inconcevable que ce nom signifiait, ce corps la contenait bien ; il venait de l'introduire au milieu d'êtres différents, dans ce salon qui la circonvenait de toutes parts et sur lequel elle exerçait une réaction si vive que je croyais voir, là où cette vie cessait de s'étendre, une frange d'effervescence en délimiter les frontières ; dans la circonférence que découpait sur le tapis le ballon de la jupe de pékin bleu, et dans les prunelles claires de la duchesse, à l'intersection des préoccupations, des souvenirs, de la pensée incompréhensible, méprisante, amusée et curieuse qui les remplissaient, et des images étrangères qui s'y reflétaient » (*id.*). Ensuite : « D'un air souriant, dédaigneux et vague, tout en faisant la moue avec ses lèvres serrées, de la pointe de son ombrelle comme de l'extrême antenne de sa vie mystérieuse, elle dessinait des ronds sur le tapis, puis, avec cette attention indifférente qui commence par ôter tout point de contact avec ce que l'on considère et soi-même, son regard fixait tour à tour chacun de nous, puis inspectait les canapés et les

fauteuils mais en s'adoucissant alors de cette sympathie humaine qu'éveille la présence même insignifiante d'une chose que l'on connaît, d'une chose qui est presque une personne ; ces meubles n'étaient pas comme nous, ils étaient vaguement de son monde, ils étaient liés à la vie de sa tante ; puis du meuble de Beauvais ce regard était ramené à la personne qui y était assise et reprenait alors le même air de perspicacité et d'une désapprobation que le respect de Mme de Guermantes pour sa tante l'eût empêchée d'exprimer, mais enfin qu'elle eût éprouvée si elle eût constaté sur les fauteuils au lieu de notre présence celle d'une tache de graisse ou d'une couche de poussière » (II, 503). La présence d'Oriane dans le salon de sa tante Villeparisis cause au narrateur de singulières réflexions, en cela que tout devient pour lui onirique, surréaliste même. Le gros plan de la duchesse remet en cause l'existence du lieu et, surtout, la présence du narrateur. Les qualités-puissances qui circulent dans son regard se répercutent dans les diverses parties de l'espace quelconque – comme les cercles concentriques qu'elle trace sur le tapis avec son ombrelle – et tendent vers le bris du déroulement ordinaire de cette petite réception mondaine (son schème sensori-moteur) au profit d'une pure situation optique et sonore (c'est d'abord l'audition du nom d'Oriane qui provoqua au narrateur tout cet effroi).

Un exemple plus probant d'espace quelconque comme image-affection montée en puissance est celui des toiles d'Elstir telles que cadrées par le narrateur. L'espace d'Elstir ne cesse de révéler des qualités et des puissances à travers l'anamorphose des éléments. Il y a aussi la concurrence de plusieurs plans différents dans le tableau qui en font un espace invraisemblable, irreprésentable, un pur espace de pensée, reconstruction de la réalité de la pensée au moyen d'une écriture qui cadre les images en gros plan pour en faire ressortir les affects. C'est une nouvelle productivité épistémologique, une prise du pouvoir par l'image. « Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable, lequel, mouillé, réfléchissait déjà les coques comme s'il avait été de l'eau. La mer elle-même ne montait pas régulièrement, mais suivait les accidents de la grève, que la perspective déchiquetait encore davantage, si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville; des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers, avaient l'air, parce qu'elles étaient entourées

d'eau et à cause de la dépression qui, après la barrière circulaire des roches, abaissait la plage (des deux côtés les plus rapprochés des terres) au niveau de la mer, d'être dans une grotte marine surplombée de barques et de vagues, ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement » (II, 192-193), lit-on par exemple. L'espace d'Elstir n'est pas un espace vu par l'homme, c'est un espace composé d'une série intensive de gros plans faisant ressortir le moléculaire et le cosmique. C'est aussi la conception sublime du cinéma qui, selon Deleuze, nous déporte vers un monde non humain ou, ce qui revient au même, surhumain. Ce qui ne cesse de surgir du « cinéma » d'Elstir – ou plutôt du *Port de Carquethuit* décrit cinématographiquement par le narrateur dans une *ekphrasis* qui mime l'universelle variation des images-mouvement – ce sont des puissances et des idées. Il n'y a ici aucune différence entre la perception objective et la perception subjective-affective, elles coexistent à travers le tableau :

C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait. Et même on sentait encore les puissantes actions qu'avait à neutraliser le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur, dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer. (II, 193-194)

Les conjonctions virtuelles des métamorphoses terriennes et aqueuses nous donnent l'impression de nous trouver devant non pas un seul tableau, mais devant une série d'images en mouvement. L'*ekphrasis* proustienne pousse la poésie de la peinture jusqu'à ses limites. L'affection tend à se dépasser elle-même. L'image-affection d'Elstir trace ici tout un idéalisme qui non seulement n'est pas « réaliste » par rapport à la réalité, mais ne l'est pas non plus en vertu de la peinture impressionniste dont il se réclame. L'univers se donne comme un exprimé de forces et de puissances. Le cinéma de l'image-affection (Dreyer, Sternberg, Bresson, Varda, etc.) et l'écriture picturale de Proust se rejoignent dans l'idéalisme de l'expression. C'est ce qu'Epstein nommait « la philosophie de la fluidité ». Rien ni personne ne sont ce qu'ils sont mais, ce qui est bien différent, deviennent ce qu'ils deviennent. Dans la description du *Port de Carquethuit*, Proust défie la raison de la

littérature et de la peinture au profit d'une déraison affective et cinématographique. Les gros plans que cadre le narrateur affrontent le tableau en même temps qu'ils le multiplient. En observateur toujours surpris, le narrateur est sensible au mouvement affectif des images d'Elstir.

« Quand les qualités et puissances sont saisies comme actualisées dans des états de choses, dans des milieux géographiquement et historiquement déterminables, nous entrons dans le domaine de l'image-action. Le réalisme de l'image-action s'oppose à l'idéalisme de l'image-affection. Et pourtant, entre les deux, [...] il y a quelque chose qui est comme de l'affect "dégénéré" ou de l'action "embryonnée". Ce n'est plus de l'image-affection, mais ce c'est pas encore de l'image-action⁴⁶¹ », c'est une image-pulsion, celle des mondes originaires et des pulsions élémentaires, dit bien Deleuze. C'est dans cet intermédiaire que Proust ancre son monde des salons, mondes originaires et décadents des Guermantes (Charlus en tête de file), cercle pulsionnel et pseudo-artistique du petit clan Verdurin. Ces mondes, qui se comprennent également comme autant de fissures des images-mouvement, donnent une image originaire du temps. Au cinéma, c'est entre autres *L'ange exterminateur* (1962) de Bunuel qui donne l'image la plus frappante de la fêlure propre à ces mondes, suivi de près par Visconti et Losey, d'où en partie leur intérêt pour une adaptation de la *Recherche* (Losey étant en quelque sorte le plus « naturaliste » des deux alors que Visconti plonge davantage dans une « métaphysique du temps » [à cette liste, Deleuze ajoute avec raison Stroheim, qu'il libère de l'expressionnisme]). Ce cinéma prolonge les lignes invisibles du réel pour faire apparaître le temps dans l'image cinématographique. C'est aussi l'extraction de la violence qui se dirige vers la fin du monde. Les actions, dans ces mondes, ne sont plus sensori-motrices, elles ne font que se prolonger en pulsion. Ainsi les dîners mondains chez Proust où toute action est pour ainsi dire bloquée au profit d'instincts soi-disant « sophistiqués », mais qui ne sont que bruts et sauvages. Le monde des perceptions et des affects se transforme en monde de pulsions de mort.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 173.



The Servant (Joseph Losey, 1963)

Cinéaste « naturaliste », Losey aurait certainement signé une singulière adaptation de la Recherche. Dans son cinéma, le temps tourne sur lui-même, et ne sert qu'à accentuer les instincts et les pulsions de ses personnages névrosés. La brutalité des héros de Losey ne se retrouve pas chez le héros-narrateur de Proust, mais chez tous les autres personnages, car le temps mange leurs désirs.

« À peine étions-nous [= Swann et le narrateur] assis dans une baie sans dégagements, que Mme de Saint-Euverte, but des quolibets du baron, vint à passer. Elle, peut-être pour dissimuler, ou dédaigner ouvertement les mauvais sentiments qu'elle inspirait à M. de Charlus, et surtout montrer qu'elle était intime avec une dame qui causait si familièrement avec lui, dit un bonjour dédaigneusement amical à la célèbre beauté, laquelle lui répondit tout en regardant du coin de l'œil M. de Charlus avec un sourire moqueur. Mais la baie était si étroite que Mme de Saint-Euverte quand elle voulut, derrière nous, continuer de quêter ses invités du lendemain, se trouva prise et ne put facilement se dégager, moment précieux dont M. de Charlus, désireux de faire briller sa verve insolente aux yeux de la mère des deux jeunes gens, se garda bien de ne pas profiter. Une niaise question que je lui posai sans malice lui fournit l'occasion d'un triomphal couplet dont la pauvre Saint-Euverte, quasi immobilisée derrière nous, ne pouvait guère perdre un mot » (III, 98-99), écrit bien Proust, préparant avec soin l'image-pulsion de Charlus. C'est toute la pente du monde de l'aristocratie qui est ensuite mise en scène à travers les insultes du baron, par narrateur interposé : « Croyez-vous que cet impertinent jeune homme, dit-il en me désignant à Mme de Surgis, vient de me demander, sans le moindre souci qu'on doit avoir de cacher ces sortes de besoins, si j'allais chez Mme de Saint-Euverte, c'est-à-dire, je pense, si j'avais la colique. Je tâcherais en tout cas de m'en soulager dans un endroit plus confortable que chez une personne qui, si j'ai bonne mémoire, célébrait son centenaire quand je commençai à aller dans le monde, c'est-à-dire pas chez elle. Et pourtant qui plus qu'elle serait intéressante à entendre ? Que de souvenirs historiques, vus et vécus du temps

du Premier Empire et de la Restauration, que d'histoires intimes aussi qui n'avaient certainement rien de "Saint", mais devaient être très "vertes", si l'on en croit la cuisse restée légère de la vénérable gambadeuse ! Ce qui m'empêcherait de l'interroger sur ces époques passionnantes, c'est la sensibilité de mon appareil olfactif. La proximité de la dame suffit » (III, 99). Le milieu réel des salons est ainsi doublé par la fêlure des mondes originels. Les insultes de Charlus à la pauvre Saint-Euverte prennent place dans une sorte de monde surnaturel, avant ou après l'homme. À travers les sentiments et les caractères, ce sont les instincts qui ressortent, l'hérédité morbide des aristocrates. Les mondes originaires sont comme un surréalisme qui fait la lumière sur le fond noir et morcelé des pulsions. La verve de Charlus se fait donc pure image de violence : « Je me dis tout d'un coup : "Oh ! mon Dieu, on a crevé ma fosse d'aisances", c'est simplement la marquise qui dans quelque but d'invitation vient d'ouvrir la bouche. Et vous comprenez que si j'avais le malheur d'aller chez elle, la fosse d'aisances se multiplierait en un formidable tonneau de vidange. Elle porte pourtant un nom mystique qui me fait toujours penser avec jubilation quoiqu'elle ait passé depuis longtemps la date de son jubilé, à ce stupide vers dit "déliquescence" : "Ah ! verte, combien verte était mon âme ce jour-là..." Mais il me faut une plus propre verdure. On me dit que l'infatigable marcheuse donne des "garden-parties", moi j'appellerais ça "des invites à se promener dans les égouts" ». Et la touche finale : « "Est-ce que vous allez vous croquer là ?" demanda-t-il à Mme de Surgis » (*id.*). C'est aussi la folie de Charlus qui ressort de son propre monde intérieur que le narrateur vient à recadrer. C'est un montage brutal que Proust propose dans de telles séquences où ressort ce qui fera la perte des Guermantes (par exemple Saint-Loup, qui ne maîtrise l'art de la guerre et ne fait preuve d'héroïsme que pour assouvir ses pulsions homosexuelles, et qui par là même sera tué au combat). La pulsion permet à l'image d'atteindre le chaos non figuratif. Avec Charlus, dans les moments les plus instinctifs, on expérimente le chaos, un temps pur qui commence à faire craquer l'image. Les domaines de l'affection et de l'action sont comme ouverts par la pulsion. Les images-pulsions retrouvent ainsi des images esthétiques non figuratives et non codifiées, s'approchant d'une situation optique et sonore pure.

*

Images-temps

Charlus ne cesse de produire l'improbable lui-même. Il est en soi une figure qui tente de briser l'image-mouvement de la mondanité et celle de l'amour au profit d'une image-pulsion plus pure et plus violente. L'amour n'est plus que perversité et les salons des ateliers d'écartèlement. Proust remplace alors la chose vue par un enregistrement déformant de la réalité envahie par les mondes originaires. La pure figure qu'est Charlus est comme le signe d'une transmutation d'une forme vers une autre, d'une image vers une autre. Il introduit dans l'image ce que Deleuze a bien vu chez Kurosawa, c'est-à-dire les données d'une question, enveloppées dans une situation et qui, lorsque dévoilées, la dépassent complètement.



Les sept samouraïs (Akira Kurosawa, 1954)

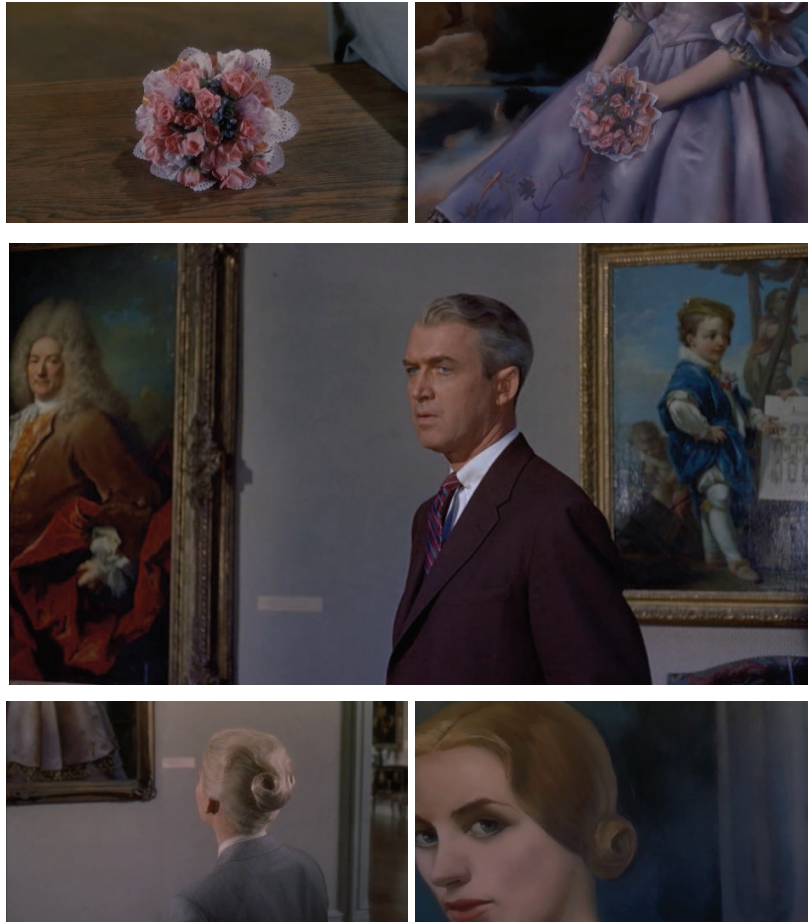
Toujours selon Deleuze, toute l'histoire de ce film est dépassée par une interrogation que Kurosawa décline sous tous les modes et de toutes les façons, mais sans jamais la formuler directement : qu'est qu'un samouraï ? Comme les enfants de cette image, nous regardons « naïvement » les péripéties, alors que s'organisent les éléments de la question.

C'est d'ailleurs le propre de l'apprentissage du narrateur que de rencontrer sur son parcours des objets ou des signes qui renferment *une question qui dépasse leur situation* : la madeleine, les trois arbres, le comportement étrange de Charlus, la vieillesse des convives du « Bal de têtes ». Le monde se trouve ainsi rechargé en données, que le narrateur devra

interpréter. L'image-mouvement est dépassée, l'action entre en crise alors que le mental devient le propre de l'image. La vocation du narrateur sera de prendre pour objets de pensée des objets qui ont une existence en dehors de la pensée. Ce sera le rôle de l'art et de ses signes de faire la synthèse de toutes ces pensées en les replaçant dans le « temps à l'état pur ». Un cinéaste comme Hitchcock fait en quelque sorte la synthèse de toutes les images-mouvement au sein d'une image purement mentale. Dans ses films, une « action, étant donnée (au présent, au futur ou au passé), va être littéralement entourée par un ensemble de relations, qui en font varier le sujet, la nature, le but, etc. Ce qui compte, ce n'est pas l'auteur de l'action [...], mais ce n'est pas davantage l'action même : c'est l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris. [...] Le cadre est comme les montants qui portent la chaîne des relations, tandis que l'action constitue seulement la trame mobile qui passe par-dessus et par-dessous [...], autant de plans qu'il y a de cadres, chaque plan montrant une relation ou une variation de relation⁴⁶² ». L'action, la perception et l'affection sont cadrées dans un complexe tissu de relations, comme peut aussi le remarquer le narrateur grâce à la vue de Mlle de Saint-Loup qui vient nouer presque tous les fils de son existence. Hitchcock est proustien (*Vertigo* en est un bon exemple) en ce qu'il filme les pensées à travers leurs signes et leurs figures. L'image mentale est associative, relationnelle et, comme c'est le cas pour toutes les spirales de *Vertigo* signifiant la circularité du temps, métaphorique. L'enquête, le suspense, c'est ce qui assure le déroulement des associations, comme la métonymie proustienne ranime le temps retrouvé des métaphores privilégiées. Les types d'images-mouvement ne sont plus que des vecteurs de pensée, des signes qui convergent vers le mental et l'immatérialité. Par leur incapacité à prendre part à l'action, les personnages d'Hitchcock, comme on l'a souvent remarqué, sont eux-mêmes des spectateurs. C'est la logique du double, un personnage qui se fait prendre pour un autre. Il doit malgré tout jouer le jeu, tenter de révéler la vérité, mais il est également spectateur de toute cette machination qui se déroule autour de lui contre sa bonne volonté. On peut évidemment dire la même chose pour le narrateur, spectateur de sa propre vie, jusqu'au moment des grandes révélations. Il se blase de tout, de Combray, des Guermantes, d'Albertine, mais jamais de l'art. À l'audition du septuor, son rôle de spectateur se dédouble en celui de créateur. Les phrases du morceau sont comme autant de

⁴⁶² *Ibid.*, p. 270.

pensées brutes qu'il devra spiritualiser. Dans une logique du fragment qui rappelle les suspenses intellectuels d'Hitchcock, le narrateur devra rassembler les morceaux spiritualisés, les miettes de madeleine, les lacets d'une bottine, les phrases de Vinteuil, le petit pan de mur jaune du tableau de Vermeer. Autant d'indices qu'il devra réunir durant son parcours qui se comprend aussi facilement comme une enquête. La relation entre l'objet et le mental, entre le signe et son essence, se donne à partir d'une image qui recadre et transforme l'action, la perception et l'affection (toujours dans *Vertigo*, le chignon de Madeleine spiritualise le vertige de Scottie et ses déambulations circulaires dans un San Francisco devenu espace quelconque). Hitchcock, par son cinéma paradoxal, est l'occasion pour Deleuze de faire passer la taxinomie de l'image-mouvement au mysticisme de l'image-temps (bien que l'on ait vu que c'était le propre de chacune des images-mouvement que de tendre vers ses limites, de laisser le temps pur les morceler tranquillement). C'est que l'âme du cinéma, suivant son évolution, exige de plus en plus de pensée (Deleuze rattache aussi le passage de l'image-mouvement vers l'image-temps à d'autres contextes plus ou moins extérieurs comme la guerre, la chute des studios, l'arrivée de la télévision, les protestations des minorités, les expérimentations de la littérature et de la peinture, ce à quoi on pourrait ajouter l'apparition d'un matériel de tournage plus léger). On remarque une modification dans l'universelle variation des images-matière en ce que les événements ne se prolongent plus les uns dans les autres. Bien souvent, ils ne se complètent plus mais valent pour eux-mêmes, comme situation optique et sonore épurée. L'élément génétique ou instaurateur de l'image n'est plus le mouvement mais le temps, c'est-à-dire le cristal, le mutuel. Les nouveaux types de récits cinématographiques devront être en mesure de comprendre l'inorganisé : le faire-faux comme nouveau réalisme et les puissances du faux en général, ce que comprenait déjà le narrateur en ramenant tous les signes de la vie à la réalité supérieure de l'œuvre d'art. Les nouvelles images doivent en quelque sorte dépasser le cinéma, l'engager dans une réflexion supérieure, crise que vit encore une fois le narrateur en remplaçant l'observation réaliste des Goncourt par une radiographie des êtres et des choses accompagnée d'une psychologie dans le temps. Au-delà du mouvement et à travers le réel, on retrouve une nouvelle image, une image qui pense.



Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Cas limite pour le « schéma actanciel » de Greimas, Scottie ne peut que difficilement être considéré comme un actant. Scottie est plutôt le spectateur de son propre récit, celui d'un homme qui se fait prendre au jeu du temps et des images.

Le réel, avec l'image-temps, ne serait plus à représenter dans son mouvement, mais à *déchiffrer dans le temps*. Viser la réalité du réel à partir du déchiffrement temporel des signes et de leurs essences. « Voilà que, dans une situation ordinaire ou quotidienne, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schémas sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup c'est une *situation optique pure*⁴⁶³ », dit Deleuze pour définir après-coup l'esthétique du néoréalisme, mais le lecteur proustien ne peut s'empêcher d'y voir également le propre de certains des passages les plus importants de la *Recherche*, à commencer par ce moment – à la fois banal, par sa quotidienneté, et capital, par son sens – de la série des réminiscences de l'« Adoration perpétuelle ». Les

⁴⁶³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 8. L'auteur souligne.

situations purement optiques et sonores sont autant de rencontres que fera le narrateur et qui le pousseront vers sa conversion à la fois esthétique et spirituelle. Conversion, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, avec de telles situations qui forcent la pensée au-delà de l'intelligence. Dans ses films avec Ingrid Bergman, Rossellini fait passer l'héroïne par une série de situations pures qui annoncent la conversion finale, la dernière scène du film. La conversion n'éclaire pas les actions du personnage mais, ce qui est bien différent, son inconscient. Le personnage, selon la terminologie de Deleuze, devient « voyant », comme s'il voyait pour la première fois quelque chose, que ce soit quelque chose de trop beau, trop fort, trop injuste, trop désirable, etc. C'est l'éruption volcanique de *Stromboli*, terre de Dieu, les statues de *Voyage en Italie*, les usines d'*Europe 51*. Le monolithe de *2001* est peut-être l'une des situations les plus pures du cinéma, et tous ceux qui le voient (personnages, spectateurs et réalisateurs combinés) deviennent voyants. On apprend à voir quelque chose grâce à une nouvelle pédagogie de l'image et des signes. Apprendre à voir le mensonge, voir le sublime, voir la puissance, etc.



2001, l'Odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968)

Cette pédagogie des nouvelles images pourrait entre autres expliquer la dernière période de Rossellini, avec ses films pour la télévision (qui, pendant des années, ne trouvèrent pas de public) ou encore la période vidéo de Godard et de Gorin, les commentaires filmiques d'Ozu sur les différentes périodes du Japon qu'il filme « en direct », pendant des dizaines d'années, du muet au parlant et du noir et blanc à la couleur. Il faut devenir voyant pour

indiquer ce qui dans le plus quotidien est intolérable pour l'intelligence et que seule la pensée d'un ordre supérieur pourra interpréter. C'est bien cela la dimension « cinématographique » du souvenir pur proustien. Le mouvement et son schème sensori-moteur déraillent au profit du temps, de la pensée et des situations pures, qu'elles soient positives ou négatives. La réminiscence de la bottine c'est l'angoisse et le deuil à l'état pur, une nouvelle conscience du temps vient au narrateur dans la douleur. À l'inverse, la madeleine c'est la joie et l'immortalité, la fin de la contingence et le début de l'éternité. Mais ce ne sont pas strictement les réminiscences qui dans la *Recherche* provoquent des situations pures, comme on a pu le voir avec Charlus ou n'importe lequel des convives du « Bal de têtes ». Un autre exemple pourrait être pris dans l'épisode tragicomique de la « danse contre seins », qui a lieu lors du deuxième séjour du narrateur à Balbec.

« Une des jeunes filles que je ne connaissais pas se mit au piano, et Andrée demanda à Albertine de valser avec elle. Heureux, dans ce petit casino, de penser que j'allais rester avec ces jeunes filles, je fis remarquer à Cottard comme elles dansaient bien. Mais lui, du point de vue spécial du médecin, et avec une mauvaise éducation qui ne tenait pas compte de ce que je connaissais ces jeunes filles à qui il avait pourtant dû me voir dire bonjour, me répondit : "Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins ? Je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez" ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, "j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement" ». Ensuite : « En effet, le contact n'avait pas cessé entre ceux d'Andrée et ceux d'Albertine. Je ne sais si elles entendirent ou devinèrent la réflexion de Cottard, mais elles se détachèrent légèrement l'une de l'autre tout en continuant à valser. Andrée dit à ce moment un mot à Albertine et celle-ci rit du même rire pénétrant et profond que j'avais entendu tout à l'heure. Mais le trouble qu'il m'apporta cette fois ne me fut plus que cruel ; Albertine avait l'air d'y montrer, de faire constater à Andrée quelque frémissement voluptueux et secret. Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue » (III, 191). Par un curieux effet, c'est la vue diminuée de Cottard qui fait que le narrateur devient voyant. Il expérimente en quelque sorte la

misère du sublime. La pureté de la situation (qui est à la fois visuelle, sonore et tactile) transforme bien le narrateur en spectateur et en sémioticien. Ce sont les jeunes filles qui possèdent la puissance motrice, alors que le narrateur et Cottard sont immobiles, Cottard par sa vieillesse et l'oubli de son lorgnon, le narrateur par son trouble.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

L'action de cette scène ne s'enracine pas dans un schème moteur, elle flotte et c'est tout. Mais, en même temps, la situation en devenant pure se fait envahir par les sens, principalement par la vue. Le délire du narrateur se joint au handicap visuel du docteur. C'est un paysage que le narrateur n'avait pas prévu et n'avait pas pu prévoir. La danse est ce que Deleuze nomme un « opsigne », le commentaire de Cottard un « sonsigne ». Toute cette situation est intolérable parce qu'elle dépasse le schème sensori-moteur du narrateur. « À partir du jour où Cottard fut entré avec moi dans le petit casino d'Incarville, sans partager l'opinion qu'il avait émise, Albertine ne me sembla plus la même ; sa vue me causait de la colère. Moi-même j'avais changé tout autant qu'elle me semblait autre. J'avais cessé de lui vouloir du bien ; en sa présence, hors de sa présence quand cela pouvait lui être répété, je parlais d'elle de la façon la plus blessante » (III, 198), dira-t-il ensuite. Le mystère de Gomorrhe transforme le monde de Balbec en espace quelconque, et toute image devient une énigme, une pensée. Le délire du narrateur le fait devenir voyant. Sa jalousie envers Albertine garde son imagination et sa pensée en constant éveil. On le voit ici, alors que le narrateur tente de déchiffrer l'invisible :

Un autre incident fixa davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrhe. J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation. Je songeais combien cette jeune femme était plus belle qu'Albertine et comme il était plus sage de renoncer à l'autre. Tout au plus le visage de cette belle jeune femme était-il passé au rabot invisible d'une grande bassesse de vie, de l'acceptation constante d'expédients vulgaires, si bien que ses yeux, plus nobles pourtant que le reste du visage, ne devaient rayonner que d'appétits et de désirs. Or le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et

tournants de ses regards. On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare. Je souffrais que mon amie vît qu'on faisait si attention à elle, je craignais que ces regards incessamment allumés n'eussent la signification conventionnelle d'un rendez-vous d'amour pour le lendemain. Qui sait ? ce rendez-vous n'était peut-être pas le premier. La jeune femme aux yeux rayonnants avait pu venir une autre année à Balbec. C'était peut-être parce qu'Albertine avait déjà cédé à ses désirs ou à ceux d'une amie que celle-ci se permettait de lui adresser ces brillants signaux. Ils faisaient alors plus que réclamer quelque chose pour le présent, ils s'autorisaient pour cela des bonnes heures du passé. (III, 244-245)

Voir le monde comme des séries de signes, c'est bien le propre du voyant. Au même titre que l'image-temps est pour Deleuze le fantôme qui n'a jamais cessé de hanter le cinéma, le fantôme – voir et donner corps à l'hallucination – est le propre de l'image-temps elle-même. C'est l'ouverture de la toile organique du monde afin d'en faire pénétrer l'invisible, l'étrangement inquiétant, le sublime et l'intolérable. La réalité est ainsi créée par le mental et l'imaginaire. Et « [q]uant à la distinction du subjectif et de l'objectif, elle tend aussi à perdre de son importance, à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation, non pas qu'on les confonde, mais parce qu'on n'a pas à le savoir et qu'il n'y a même plus lieu de le demander. C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité⁴⁶⁴ ». La version de Proust d'un tel phénomène : « Mais quelques jours après j'eus la preuve des goûts de cette jeune femme et aussi de la probabilité qu'elle avait connu Albertine autrefois. Souvent, quand dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre. Disons en passant que c'est à l'aide de telles matérialisations, fussent-elles impondérables, par ces signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorrhe, dispersée, tend, dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés, à reformer la cité biblique tandis que partout, les mêmes efforts sont poursuivis, fût-ce en vue d'une reconstruction intermittente, par les nostalgiques, par les hypocrites, quelquefois par les courageux exilés de Sodome » (III, 245-246). Cette « preuve » du narrateur est pour le moins singulière. Elle ne se fonde que sur une pure imagéité, trop forte pour être interprétée convenablement par le jaloux et son délire. La jalousie du narrateur pour ce qu'il nomme « l'enfer de Gomorrhe » montre bien en quoi la vie quotidienne est en

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

mesure de créer des images pures. Albertine offre du temps à l'état pur au narrateur en ce que chacun des gestes ou des regards de la jeune fille est comme suivi par une ligne temporelle quasi infinie. Le passé ne cesse de se bouleverser à la moindre tentative d'interprétation du narrateur. Il comprend bien que la vérité est dans le temps, mais il ne sait pas encore où exactement. Son enquête est alors purement mentale et temporelle. Le cinéma de l'image-temps développe ainsi des personnages « proustiens » : des personnages médiums, des voyants. Ils voient et ils font voir le trop grand et le mystère des situations ordinaires, le sublime des situations limites où le temps sort de ses gonds, l'au-delà du mouvement, le mouvement aberrant. C'est encore le propre d'Albertine et de Gomorrhe. Tous les mouvements de la jeune fille sont des mouvements aberrants qui plongent le narrateur dans le temps pur de la voyance et de l'interprétation, comme plus tard le septuor de Vinteuil ou les convives de la matinée Guermantes.



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)

La « danse contre seins », début des soupçons gomorrhéens du héros-narrateur



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) et *La captive* (Chantal Akerman, 2000)

« Les images optiques et sonores pures, le plan fixe et le montage-cut définissent et impliquent bien un au-delà du mouvement. Mais ils ne l'arrêtent pas exactement, ni chez les personnages ni même dans la caméra. Ils font que le mouvement ne doit pas être perçu comme une image sensori-motrice, mais saisi et pensé dans un autre type d'image. L'image-mouvement n'a pas disparu, mais n'existe plus que comme la première dimension d'une image qui ne cesse de croître en dimensions⁴⁶⁵ ». Chaque monde de signes devient une puissance de la pensée nous dit également l'image-temps de la *Recherche*. Pour le voyant, le monde devient lisible. Seulement, il doit le déchiffrer comme une énigme. Du même coup, le cinéma littérarise le réel et le monde sensible. Tout n'est que lisibilité, pour qui connaît la clé du mystère. Le propre de Proust sera de cinématographier cette « littérarisation ».

Le mouvement « aberrant » est un mouvement acentré qui déclenche dans son sillage une remise en question du statut du temps. Il y a comme une scission dans le temps (méta)cinématographique dans laquelle on voit l'éperon du cristal, ce que Deleuze – en se basant sur Proust et sur le cinéma de Resnais – nomme le temps en personne. Comme on a déjà pu le mentionner, le cristal c'est la coexistence bergsonienne de tous les passés qui n'arrêtent pas de changer au cœur d'une pointe de présent qui les contracte et les contient tous. À cela, suffit d'ajouter la coexistence du futur et du rêve. Le cinéma de l'image-temps est celui, bien proustien, de la temporalisation de l'image, comme l'indique Deleuze avec la référence à la lanterne magique du « Bal de têtes » qui fait d'Argencourt une synthèse d'impossibles, impossibles de nappes de temps, d'affects et de mouvements. Une telle image mutuelle est comme la condition de la pensée vraie, de la pensée temporelle. C'est à la fois une exploration du temps et de l'imaginaire, que l'on trouve aussi bien chez Welles, Resnais, le dernier Dreyer, Visconti (pour ne reprendre que des exemples donnés par Deleuze) et dont Proust a en quelque sorte fourni la cartographie. La vie non organique des choses se dédouble avec une existence temporelle. Hanter l'intérieur du temps, l'explorer de l'intérieur. Une situation pure, un signe du monde qui en complique la littérarité, permet un tel voyage. C'est bien le cas lors de l'enquête que mène le narrateur

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

sur Albertine après la mort de la jeune fille. Il dépense sa fortune et sa vie pour finalement connaître l'invisible, se faire raconter l'inavouable.

Il est à la recherche du « crime » d'Albertine. Il doit le trouver dans une région précise du passé. Pour cela, il faut qu'il agrandisse sa mémoire, qu'elle devienne un être en soi, un monde. Il envoie donc, comme nous en avons déjà fait mention, le majordome au nom si prophétique d'Aimé pour enquêter sur les mœurs d'Albertine. C'est bien une plongée au cœur de l'image du temps : « Quand Aimé revint, je lui demandai de partir pour Nice [d'ailleurs la ville natale d'Odette] et ainsi non seulement par mes pensées, mes tristesses, l'émoi que me donnait un nom relié de si loin que ce fût à un certain être, mais encore par toutes mes actions, par les enquêtes auxquelles je procédais, par l'emploi que je faisais de mon argent, tout entier destiné à connaître les actions d'Albertine, je peux dire que toute cette année-là ma vie resta remplie par un amour, par une véritable liaison. Et celle qui en était l'objet était une morte. On dit quelquefois qu'il peut subsister quelque chose d'un être après sa mort, si cet être était un artiste et mit un peu de soi dans son œuvre » (IV, 104-105). L'œuvre dont il est question est ici le temps en personne, le vertige de se retrouver pleinement à l'intérieur du temps. En somme, un vertige cinématographique. Dans une telle situation, le schème sensori-moteur se fait toujours sentir, mais il est brisé de l'intérieur. Par exemple, le narrateur qui ne se déplace pas, mais relègue Aimé pour le faire. Il ne fera qu'interpréter les informations recueillies et les lettres envoyées par son serviteur. Le résultat de l'enquête sera pour le moins déroutant pour le narrateur, révélant quelque chose de trop horrible pour lui⁴⁶⁶. Aimé ne doute pas du drame

⁴⁶⁶ Voici la lettre d'Aimé, où il fait état des rapports entre Albertine et une jeune blanchisseuse suspectée (« de son écriture que lui seul possède », dit le narrateur, il faut noter qu'Aimé confond les guillemets avec les parenthèses) : « *D'abord la petite blanchisseuse n'a rien voulu me dire, elle assurait que Mlle Albertine n'avait jamais fait que lui pincer le bras. Mais pour la faire parler je l'ai emmenée dîner, je l'ai fait boire. Alors elle m'a raconté que Mlle Albertine la rencontrait souvent au bord de la mer quand elle allait se baigner ; que Mlle Albertine, qui avait l'habitude de se lever de grand matin pour aller se baigner, avait l'habitude de la retrouver au bord de la mer, à un endroit où les arbres sont si épais que personne ne peut vous voir, et d'ailleurs il n'y a personne qui peut vous voir à cette heure-là. Puis la blanchisseuse amenait ses petites amies et elles se baignaient, et après, comme il faisait très chaud déjà là-bas et que ça tapait dur même sous les arbres, restaient dans l'herbe à se sécher, à se caresser, à se chatouiller, à jouer. La petite blanchisseuse m'a avoué qu'elle aimait beaucoup à s'amuser avec ses petites amies, et que voyant Mlle Albertine qui se frottait toujours contre elle dans son peignoir, elle le lui avait fait enlever et lui faisait des caresses avec sa langue le long du cou et des bras, même sur la plante des pieds que Mlle Albertine lui tendait. La blanchisseuse se déshabillait aussi, et elles jouaient à se pousser dans l'eau. Ce soir- là elle ne m'a rien dit de plus. Mais tout dévoué à vos ordres et voulant faire n'importe quoi pour vous faire plaisir, j'ai*

terrible qu'il vient de provoquer. Mais c'est aussi une grande fête, en ce que, à partir d'une telle lettre, le narrateur va construire une image-temps virtuelle pour le moins surprenante. Il s'agit d'une image où coexiste une pluralité de temps et d'affects. D'abord la douleur : « alors, descendant de plus en plus avant, par la profondeur de la douleur on atteint au mystère, à l'essence. Je souffrais jusqu'au fond de moi-même, jusque dans mon corps, dans mon cœur, bien plus que ne m'eût fait souffrir la peur de perdre la vie, de cette curiosité à laquelle collaboraient toutes les forces de mon intelligence et de mon inconscient ; et ainsi c'est dans les profondeurs mêmes d'Albertine que je projetais maintenant tout ce que j'apprenais d'elle » (IV, 107). Puis la sublimation de la boue en or, le terrible se juxtapose au sublime :

J'avais justement vu deux peintures d'Elstir où dans un paysage touffu il y a des femmes nues. Dans l'une, l'une des jeunes filles lève le pied comme Albertine devait faire quand elle l'offrait à la blanchisseuse. [...] Maintenant je la voyais à côté de la blanchisseuse et de ses amies, recomposer le groupe que j'avais tant aimé quand j'étais assis au milieu des amies d'Albertine à Balbec. Et si j'avais été un amateur sensible à la seule beauté, j'aurais reconnu qu'Albertine le recomposait mille fois plus beau maintenant que les éléments en étaient les statues nues de déesses comme celles que les grands sculpteurs éparpillaient à Versailles sous les bosquets ou dans les bassins donnaient à laver et à polir aux caresses du flot. Maintenant, à côté de la blanchisseuse, je la voyais jeune fille au bord de la mer bien plus qu'elle n'avait été pour moi à Balbec, dans leur double nudité de marbres féminins, au milieu des touffeurs, des végétations et trempant dans l'eau comme des bas-reliefs nautiques. (IV, 108)

Le montage des images d'Albertine, du groupe des autres jeunes filles et des tableaux d'Elstir crée quelque chose comme de nouveaux rapports de temps. La lecture de la lettre montre bien la « littérisation » du monde rendue possible par une pure situation optique, sonore ou tactile. C'est la création de liens circulaires entre les images et la pensée, c'est-à-dire le temps. Un délire jaloux et pathologique comme celui du narrateur après la mort d'Albertine annonce une nouvelle possibilité de récit, une nouvelle conduite de la mémoire, qui opère par des métamorphoses, ce que montre bien le « Bal de têtes ». La structure de l'image-temps renvoie à une métaphysique de l'imagination. Chacune des images de la jeune fille est entourée d'un monde particulier. Puis ces images viendront coexister dans le cristal du temps. L'enquête du narrateur alité sur le passé mouvant d'Albertine se lit aussi comme un roman dans le roman, ce qui est le propre de l'image-cristal. Ses recherches sont

emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. Elle m'a demandé si je voulais qu'elle me fit ce qu'elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m'a dit : (Si vous aviez vu comme elle frétilait, cette demoiselle, elle me disait : (Ah ! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu'elle ne pouvait s'empêcher de me mordre.) J'ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse. Et je comprends le plaisir de Mlle Albertine car cette petite-là est vraiment très habile ». (IV, 105-106 ; c'est Proust qui souligne)

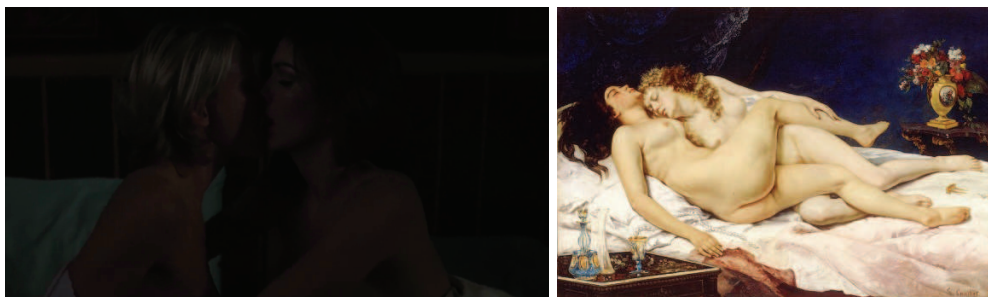
bien celles d'un temps perdu qui sera réanimé par des images et des métaphores qui, à leur tour, seront assemblées et déroulées par la pensée (une pensée où la jalousie se confond avec l'esthétisme, analogue en cela à la subjective indirecte libre pasolinienne).



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011)



À la recherche du temps perdu (Nina Companéez, 2011), *Les grandes baigneuses* (Auguste Renoir, 1884-1887) et *La captive* (Chantal Akerman, 2000)



Mulholland Drive (David Lynch, 2001) et *Les dormeuses* (Gustave Courbet, 1866)

Les circuits profonds de l'image cristal rendue possible par la lettre d'Aimé indiquent des virtualités en expansion, de la douleur au désir, de la jalousie à l'art. Il faut écouter Deleuze, dont la pensée cinématographique doit autant à Bergson qu'à Proust : « Ce qu'on voit dans le cristal, c'est donc un dédoublement que le cristal lui-même ne cesse de faire tourner sur soi, qu'il empêche d'aboutir, puisque c'est un perpétuel *Se-distinguer*, distinction en train de se faire et qui reprend toujours en soi les termes distincts, pour les relancer sans cesse. [...] L'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce que l'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer », ce qui nous ramène à cette idée déjà rencontrée : « Dans le roman, c'est Proust qui saura dire que le temps ne nous est pas intérieur, mais nous intérieurs au temps qui se dédouble, qui se perd lui-même et se retrouve en lui-même, qui fait passer le présent et conserve le passé [les convives de la matinée Guermantes sont peut-être le plus frappant exemple de ce jeu entre le présent et tous ses passés]. Dans le cinéma, c'est peut-être trois films qui montreront comment nous habitons le temps, comment nous nous mouvons en lui, dans cette forme qui nous emporte, nous ramasse et nous élargit : *Zvenigora* de Dovjenko, *Vertigo* d'Hitchcock, *Je t'aime je t'aime* de Resnais. Dans le film de Resnais, l'hypersphère opaque est une des plus belles images-cristal, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, le jaillissement du temps. La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel. [C']était d'abord l'affect, ce que nous éprouvons dans le temps ; puis le temps lui-même, pure virtualité qui se dédouble en affectant et affecté, "l'affection de soi par soi" comme définition du temps⁴⁶⁷ ». Dans le cristal il faut tourner, et de ce mouvement aberrant – de ce recadrage – naît la différenciation des temps en tant que créations de nouvelles réalités. Le « Bal de têtes » est bien l'aboutissement cinématographique de la *Recherche* en ce qu'il déploie l'image-temps la plus puissante. La profondeur de champ de cette matinée est bien ce continuum de nappes de passé dont parle Deleuze, la profondeur de l'image elle-même

⁴⁶⁷ *Ibid.*, respectivement pour les deux citations p. 109-110 et p. 110-111. Dans le même ordre d'idées, on remarque une autre mention à Proust quelques pages plus loin (p. 122) où Deleuze insiste sur le fait que Félix Guattari a aussi développé la notion de cristal en fonction de son concept de « ritournelle » (concept que l'on trouve aussi sous la plume conjointe de Deleuze-Guattari dans *Mille plateaux*) : « Guattari développe précisément son analyse du "cristal du temps" en fonction de la ritournelle ou de la "petite phrase" selon Proust ».

et non pas la profondeur dans l'image. « Plus d'une des personnes que cette matinée réunissait ou dont elle m'évoquait le souvenir, me donnait par les aspects qu'elle avait tour à tour présentés pour moi, par les circonstances différentes, opposées, d'où elle avait, les unes après les autres, surgi devant moi, faisait ressortir les aspects variés de ma vie, les différences de perspective, comme un accident de terrain, colline ou château, qui apparaît tantôt à droite, tantôt à gauche, semble d'abord dominer une forêt, ensuite sortir d'une vallée, et révèle ainsi au voyageur des changements d'orientation et des différences d'altitude dans la route qu'il suit » (IV, 548-549), lit-on par exemple. Et encore : « En remontant de plus en plus haut, je finissais par trouver des images d'une même personne séparées par un intervalle de temps si long, conservées par des moi si distincts, ayant elles-mêmes des significations si différentes, que je les omettais d'habitude quand je croyais embrasser le cours passé de mes relations avec elles, que j'avais même cessé de penser qu'elles étaient les mêmes que j'avais connues autrefois, et qu'il me fallait le hasard d'un éclair d'attention pour les rattacher, comme à une étymologie, à cette signification primitive qu'elles avaient eue pour moi » (IV, 549). C'est un continuum de durée, une profondeur temporelle qui rend possible toute sorte de recadrages, dont le plus important est celui de lire Proust en cinéaste.

*

Le temps devient le caractère premier de l'image. Dans le régime cristallin de la *Recherche*, le brio de Proust est de permettre une coexistence de tous les temps, de tous les lieux, de tous les affects, de tous les arts. Pourquoi une telle coexistence ? Parce que tout chez Proust doit être ramené à la pensée et à l'immatériel. Les affinités entre la littérature de Proust et la temporalisation cinématographique du réel sont de cet état. Dans le cristal, le virtuel vaut pour lui-même et se donne comme vérité. La cinématographicité de Proust est en cela bien réelle. Une telle lecture de la *Recherche* est donc elle-même une image-cristal, une reconnaissance des puissances du faux. Il faut donner à voir le nouveau statut de l'image et de la narration, faire voir l'image-temps directe. C'est une vérité qui ne peut être atteinte, qui ne peut être représentée mais, comme le temps à l'état pur, c'est une vérité qui doit être créée.

« Une théorie du cinéma n'est pas "sur" le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques, la pratique des concepts en général n'ayant aucun privilège sur les autres pas plus qu'un objet n'en a sur les autres. C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événements. *La théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma*, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même⁴⁶⁸ ». Il existe donc un cinéma qui est « extra-cinématographique » comme, à l'inverse, on peut retrouver dans sa propre croyance un recadrage métacinématographique du monde ou de la littérature. Les possibles affinités entre la *Recherche* et l'univers filmique se fondent sur la pensée propre au cinéma, sur le cinéma comme image en soi de la pensée, ce qui est d'ailleurs le point commun entre la plupart des théories et la plupart des films (ce que les exemples choisis au cours de ce chapitre avaient pour but de démontrer). Si, d'une part, comme le souhaite Proust, chaque lecteur de son roman doit être le « propre lecteur de lui-même » et que, d'autre part, nous vivons dans une réalité « métacinématographique » comme le suggèrent Pasolini et Deleuze ou que notre conscience est un cinématographe intérieur selon la formule de Bergson, il ne devrait pas y avoir de paradoxe à lire filmiquement la *Recherche* ou à cinématographier son expérience de lecteur. Penser conjointement la littérature et le cinéma à travers une synthèse d'impossibles, ce n'est peut-être rien d'autre que les adapter en forçant la pensée à se penser elle-même, dans l'image et dans le temps.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 365-366. Nous soulignons.

TROISIÈME INTERMISSION

Sur le temps

Toute hypothèse, quand elle est bonne, nous prescrit la façon dont nous devons relater les faits afin de rendre probante l'explication qu'elle en donne.

— Stanley Cavell, *Le déni du savoir dans six pièces de Shakespeare*

Avec nos intermissions – qui tireront d'ailleurs leur révérence après celle-ci, alors qu'il sera grand temps pour nous de tracer la fatidique ligne de l'épilogue –, le lecteur a eu l'occasion d'assister à l'émergence d'une passion souterraine pour la pensée multiforme de Bruno Latour. Cet intérêt, il serait absurde de penser, même clandestinement, le refouler, surtout à ce moment avancé du jeu. Choisissons plutôt l'option contraire, et persistons dans cette voie encore mal définie, en espérant secrètement qu'elle sera en mesure de s'expliquer d'elle-même le temps venu.

Pour se faciliter la tâche, le lecteur peut imaginer la petite réflexion suivante, visant à donner le ton à la présente intermission, comme formulée par Latour dans un état de demi-sommeil, tel le narrateur de l'ouverture de la *Recherche*. Ou alors, que le lecteur nous permette de formuler autrement ce qui, à la lecture des intermissions et des chapitres précédents, devrait – et *il le faut* – être l'évidence même. Nous partirons de l'idée directrice d'un ouvrage qui, en apparence seulement, n'a que peu de chose à voir avec notre projet, *Changer de société, refaire de la sociologie*⁴⁶⁹ : ajouter l'adjectif « social » n'est en rien un gage de stabilité et de fixité. L'exemple de Latour est évocateur, à savoir que l'on ne peut pas dire « social » comme on dit « métallique » ou « linguistique », c'est-à-dire comme on dirait « noir » ou « blanc ». Avec cette question du « social », nous sommes dans un dégradé impressionniste, pas dans un film de Murnau. Et encore, cela n'est pas dire grand-chose, mais conservons ce point de départ, qui en viendra peut-être à s'expliquer à travers différents exemples et chemins sinueux.

⁴⁶⁹ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2007 [2005], 401 p.

Or, on tentera de démontrer qu’il en va de même pour le cinéma, et plus particulièrement pour le « cinéaste » que nous avons obstinément collé à Proust, telle une mouche que l’on aurait attirée avec du miel, depuis les premières lignes de ce récit (nous devrions dire, ce qui confirmerait peut-être quelques intuitions du lecteur : depuis les premières lignes de ce travail qui se découvre progressivement *en tant que* récit). Il n’y a pas non plus, à proprement parler du moins, d’explication « cinématographique » de la *Recherche*, surtout si l’on considère le roman comme une expérience littéraire déterminée. En un mot : le « cinéaste », même s’il doit être rétrospectivement identifié comme le frère siamois du romancier, n’est pas *en soi* en mesure d’expliquer quoi que ce soit, ce que nous pouvons avouer tout en gardant le sourire. Cela peut paraître curieux d’insister sur ce point précis alors que nous approchons du mot « fin », mais c’est avec l’assurance – nécessaire pour quiconque a le désir d’écrire – que le lecteur sait reconnaître un faux problème, aussi maquillé soit-il, lorsqu’il en croise un sur sa route. Le « cinéaste » de notre maintenant célèbre expression (célèbre, ne serait-ce que par ses incalculables répétitions... au moins depuis notre relecture en direct du curieux passage d’Odette au Bois) n’a rien d’une transcendance. La place de celui qui affirmerait une telle chose n’est pas ici, mais dans un certain film de Samuel Fuller, réalisé en 1963. Encourageant un vocabulaire à divers degrés latourien, on dira que ce « cinéaste » est l’*occasion* (terme kierkegaardien) d’enregistrer des connexions nouvelles et inattendues, ce qui est bien le contraire d’une explication toute faite.

Et il faut bien comprendre que nous ne faisons pas autre chose – de chapitre en chapitre, en passant par les intermissions, construites sur une autre forme de « collecte de données ». Beaucoup d’auteurs ont été appelés à comparaître, majoritairement des romanciers et des philosophes, mais aussi des critiques littéraires, des historiens de l’art, des sociologues, des anthropologues et des théoriciens des sciences, et ce, *sans jamais que Proust ne soit absent*. Plus encore : sans jamais que Proust ne soit absent *en tant que* « cinéaste ». Malgré la dimension peut-être baroque d’un tel montage d’identités⁴⁷⁰, ce que nous visions à travers cette démarche était la sobriété, du moins une certaine forme de sobriété. Qu’est-ce à dire ? Essentiellement une chose, que l’on pourrait essayer de résumer comme suit : quoi que nous ayons pu laisser entendre, les divers rapprochements qui ont été

⁴⁷⁰ Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dirs), *Le montage des identités*, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. « Kairos : Travaux communs », 2008, 170 p.

effectués – à différents degrés d’efficacité pense peut-être le lecteur – ne l’ont pas été pour prouver quoi que ce soit, pour se doter d’un quelconque cadre théorique, ou pour faire valoir que tous ces penseurs seraient à leur façon « proustiens » (même si, on l’a vu, à peu près tous s’en réclament à un moment ou à un autre). Dans ce cas, qu’avons-nous cherché avec une telle démarche ? Disons d’abord ce que nous ne cherchions pas : en expérimentant diverses connexions, souvent disparates, afin de construire ce que nous poursuivons, mais qui sans cesse nous échappe – ce Proust « cinéaste » qui nous a mené la vie dure –, nous ne cherchions pas de réponse, nous ne cherchions pas de stabilité, et nous ne cherchions pas à convaincre par quelque argument d’autorité qui n’accepte pas l’équivoque. À l’instar du « social » latourien, nous entendons le cinéma, et éventuellement les films, comme *un art du vivre ensemble*. Personne ne peut d’emblée nous reprocher cette intuition ou nous priver du droit de l’utiliser, puisqu’en la mettant sur le devant de la scène, rien n’est encore joué. Le cinéma comme art du vivre ensemble – c’est-à-dire *de la coexistence*, ou encore *de la plurimodalité* – n’est donc pas un cadeau tout emballé, que l’on n’aurait plus qu’à vendre au plus offrant, mais *la promesse d’une recherche*. En affirmant que le cinéma est affaire de coexistence ontologique, on ne prouve certes rien, mais on annonce des actions à venir et des gestes à poser. Du coup, on assiste à un curieux renversement, car il n’est pas impossible de concevoir Proust et l’expérience littéraire que propose la *Recherche* non pas seulement comme les objets de notre réflexion, mais aussi bien comme la méthode qui permet de valider nos intuitions sur le vivre ensemble cinématographique. Il y a toutefois certaines conditions, puisque toute méthode, aussi flexible soit-elle, demande une forme particulière de rigueur. Une d’elles consiste à accepter les différentes altérations que nous faisons subir à la fois à notre sujet et à notre méthode : il n’y a pas *qu’un* Proust, *qu’une Recherche*, *qu’un* art cinématographique. Il n’y a donc pas qu’un Proust « cinéaste ». On conservera malgré tout cette expression au singulier, pour éviter au lecteur de se gratter inutilement la tête devant celle-ci, même si quelqu’un parvenait à montrer qu’elle serait plus juste : *Proust « cinéastes »*.

Aussi, si nous exposons à ce moment précis, et non pas à n’importe quel autre, la mécanique de notre réflexion aux yeux affûtés du lecteur, c’est au moins pour deux raisons. La première, sans doute un peu trop simpliste, est qu’il n’y a pas de bon moment pour tenir un tel discours. Exposer les règles d’un jeu est toujours un acte délicat, qui n’est d’ailleurs

que rarement compris en bloc, ce pour quoi il est peut-être préférable d'insérer ici et là des pousses de méthode, dans la grande forêt de la pensée. La seconde raison de la présence de cette réflexion à même une intermission sur le temps est justement que nous avons l'impression que ce que nous appelons notre méthode est en relation directe avec le temps, ou plutôt que le temps en est une composante essentielle. Toutes proportions gardées, on nommera cette méthode *constructiviste*, en rapport avec « l'enquête sur les modes d'existence » pratiquée depuis près de trente ans par Latour. Le temps est donc l'outil nécessaire à toute construction. La conception que nous avons de Proust et du cinéma est redevable à une sorte de durée créatrice bergsonienne, chaque connexion nouvelle que nous expérimentons étant en elle-même un acte de durée : elle donne du temps à la méthode pour que celle-ci se constitue. Si l'on peut dire que ce que nous essayons de communiquer au lecteur est avant tout une image, l'image de Proust en tant que « cinéaste », il faut en conclure que cette image ne peut se déployer que sur un *mode temporel*. Elle doit « mordre dans la durée », pourrait dire Bergson. Cette image a l'avantage de répondre à notre conception de l'art cinématographique, en cela qu'elle est une notion intrinsèquement duelle et, plus encore, relationnelle. L'image est riche de relations qui se sont constituées dans un temps bien précis, ce qui explique qu'il faille nous-mêmes *sauter dans le temps*, pour être en mesure de les recomposer rétroactivement.

En d'autres mots, ce que nous entendons par « Proust » et par « cinéma » ne peut se comprendre que dans le temps, puisque ces deux termes sont en eux-mêmes des formes de vivre ensemble. À l'inverse de ce que l'on dit sur la beauté, la multiplicité n'est pas dans l'œil de celui qui regarde. Avec les présentes remarques sur la plurimodalité de ce que nous appelons modestement « notre méthode » (ou du moins que nous souhaitons l'être), nous ne cherchons pas à défaire quoi que ce soit, pas plus que nous ne mettons l'accent sur un relationnisme aussi naïf que gratuit. Si relationnisme il y a, ce sera au sens que lui donne Deleuze dans son ouvrage sur Leibniz et le baroque, à savoir *le relationnisme en tant que « vérité de la relation »*. Pour Latour, justement, le relationnisme se comprend comme une sorte de gymnastique, comme une façon de danser, mais non pas comme la danse elle-même. C'est pourquoi l'auteur de *Changer de société, refaire de la sociologie* insiste à maintes reprises sur l'importance de « développer son relativisme », puisque, dit-il aussi, le terrain le plus solide est toujours celui des sables mouvants. Par là même, et pour une

raison précise, le regard du philosophe est braqué sur un mode d'existence particulier parmi tous ceux qu'il aura trouvés au cours de son enquête : celui de la fiction.

En exagérant à peine, on pourrait avancer que Latour – qui jongle principalement avec d'autres modes, comme la science, la politique, le droit, la sociologie, l'anthropologie et la religion – envie la fiction, ses théoriciens et ses praticiens. En effet, ce qui caractérise l'étude des mondes fictifs, c'est *la souplesse*. Ce serait éventuellement l'objet d'un autre travail, mais il n'est pas interdit de voir dans la pensée de Latour un renouveau, certes radical, de ce que l'on trouve sous le nom de « dialogisme », bakhtinien par exemple. C'est aussi ce que soutenait Souriau, une des sources philosophiques de Latour, par rapport à la fiction et aux divers modes de ce qu'il nomme « esthétique », concept qui dans le contexte de la pensée de l'auteur de *L'instauration philosophique* est aussi original et singulier que peuvent l'être « l'idée » platonicienne ou le « cogito » cartésien. Bref, on ne sait jamais exactement de quoi est faite une fiction, sous quel mode d'instauration elle sera capable de se rendre jusqu'à nous, de nous affecter. C'est l'histoire du sculpteur que Latour prend chez Souriau : l'artiste se lève la nuit pour aller regarder son bloc de glaise, qui peu à peu devient statue. L'œuvre à faire est donc un Sphinx : c'est elle qui pose les questions à l'artiste, et non l'inverse. Du coup, cette conception de l'esthétique et de la fiction réfute toute forme de finalité de l'œuvre d'art. Terminée, elle ne l'est jamais vraiment, car une œuvre, dépassant à tout bout de champ son auteur, est ce qui nous questionne toujours. Ceux qui côtoient les fictions doivent ainsi pratiquer leur souplesse, pour être en mesure de se retrouver dans ce monde à ontologie instable. Latour a une belle image pour cela : les marionnettes tirent autant les ficelles que le marionnettiste. La souplesse tout juste mentionnée met l'accent sur l'ouverture que nous devons afficher quant aux différentes instaurations fictionnelles, surtout lorsque celles-ci se présentent sous un mode hybride.

Les différentes connexions que nous avons tentées lors de notre parcours peuvent donc se comprendre le temps de l'instauration que nous sommes en train d'établir, à la suite d'une connexion originelle, celle de Proust avec l'art cinématographique. Elles sont aussi l'occasion de pratiquer notre souplesse, car on ne rencontre Proust « cinéaste » que sur des sables mouvants bien précis. Le « cinématographique », comme on pourrait dire le « social », n'est pas un domaine préexistant de la réalité. Non seulement le bloc n'est pas fait en pierre, mais il n'a pas encore été taillé. Cela fait donc en sorte que le

« cinématographique » d'où découle notre Proust « cinéaste » est plutôt un *mouvement*. C'est aussi une *traduction*, au sens que Latour donne à ce mot, qui n'est d'ailleurs pas si éloigné de son acception proustienne, lorsque le narrateur déclare au *Temps retrouvé* que « la tâche et le devoir de l'écrivain sont ceux d'un traducteur ». Mais, avant d'aller plus loin, il faudrait sans doute trouver un exemple de fiction qui illustrerait le pot autour duquel nous tournons depuis un petit moment.

Acceptons de réactiver les métamorphoses, et filons les métaphores. Si le « cinématographique » et le « proustien » sont riches d'entités aussi diverses que ce qui se trame derrière le masque du « social », n'ayons pas peur d'effectuer une bifurcation afin de le montrer, à partir d'un film qui construit justement une réalité de cet ordre. Il nous semble y avoir un type de cinéma, et plus particulièrement un type de « documentaire » (autre terme qui, en soi, n'explique rien, mais contient la promesse d'une enquête toujours à faire), soulignant le *vivre ensemble* des mondes à ontologie variable. Ce type de « documentaire », mais qui a toutes les caractéristiques de ce qui vient d'être défini comme étant la ou une « fiction » (libre alors au lecteur de choisir sa terminologie), est caractéristique d'un cinéma comme celui de Raymond Depardon. Puisque nous sommes dans une intermission, et que les sujets à traiter font encore la queue, nous ne choisirons qu'un seul film pour distinguer ce que nous croyons voir d'essentiellement « latourien » dans l'œuvre de Depardon (qui l'est pourtant de bord en bord), et en quoi ces nouvelles positions ne seront pas sans expliquer ce qui a été tenté au cours des différents chapitres de notre propre enquête. Ce documentaire se nomme *Faits divers* (1983) – film qui a aussi l'avantage de désigner par son titre même la pluralité ontologique que nous recherchons et qui caractérise la souplesse que nous essayons de gagner, conjointement avec le lecteur.

On retrouve la gymnastique que demandent les mondes fictionnels dans la « théorie de l'acteur-réseau » (en anglais, langue dans laquelle le concept est né, « *actor-network theory* » : « ANT », fourmi). Pour le dire rapidement, cette forme de sociologie vise à laisser aux acteurs (aux intervenants, aux personnes concernées, etc.) le rôle de *constructeurs du social*. Le social n'est donc pas une donnée préexistante, puisqu'il peut toujours être modifié par les acteurs, ceux-ci étant rois et reines de leurs différents métalangages. Une telle obsession – suivre les acteurs pour leur laisser la parole –

caractérise bien la méthode de production de Depardon, qui tourne seul ses documentaires, en accrochant un microphone à même sa caméra portée, pour être bien sûr que le moins de techniciens possible n'interviennent dans la réalité qu'il entend suivre alors même qu'elle ne cesse de se construire devant ses yeux et pour ses oreilles. Comme l'indique son générique, *Faits divers* est tourné « avec la participation des policiers du commissariat du 5^e arrondissement ». Le documentaire ne vise donc pas à nous donner une définition transcendante de ce qu'est un « fait divers », puisqu'il est bien mentionné qu'il s'agit d'une réalité locale, déterminée, celle du cinquième arrondissement de Paris, au début des années 1980. Évidemment, les policiers, comme les gens qu'ils sont amenés à rencontrer dans leur travail, sont bien conscients de la caméra de Depardon, aussi discret que soit le cinéaste. Cela n'empêche pas qu'ils ont un travail à faire, et que la présence spéculaire de la technique n'est pas à elle seule en mesure d'altérer leur quotidien. De toute façon, les acteurs sont toujours un peu joueurs.

Cela dit, ce n'est pas parce que la réalité des faits divers est locale – celle d'un espace-temps bien précis – qu'elle est pour autant prédéterminée. Bien au contraire, le documentaire de Depardon est une reprise constante de la question originelle « *qu'est-ce qu'un fait divers ?* ». Cette réalité n'est donc pas faite, mais toujours *à faire*. La continuité du fait divers et, pareillement, celle de « la police » (autre entité à ontologie variable) ne peuvent se faire qu'à travers une série de discontinuités – au même titre, se permettra-t-on d'insister, qu'il fallait aller cogner chez Benjamin, Simondon, Goffman et Pasolini pour construire la singulière réalité de notre Proust « cinéaste ». Vers la neuvième minute du film, par exemple, un policier explique à la caméra la complexité d'un cas précis qu'il s'apprête à traiter, et qui nous semble caractéristique de la souplesse qui définit toute existence plurimodale. « C'est un viol, mais ce n'en est pas un... Enfin, on va voir. Je vais l'entendre », dit-il, parlant de la potentielle victime. Installé plus ou moins confortablement derrière son bureau, ce policier est dans la position propre de tout enquêteur : il doit laisser la parole aux acteurs, à la supposée victime comme à son soi-disant agresseur, pour débusquer toutes les histoires qui coexistent au sein de ce fait divers particulier.



Faits divers (Raymond Depardon, 1983)

La réalité du fait divers est elle-même changeante. Elle se modifie suivant les versions qui sont données d'un événement. Le bureau du policier – Depardon y est très attentif – est à l'image d'un laboratoire où se créerait un fait scientifique. Comme la chambre proustienne, le bureau du policier est un lieu à la fois fermé du monde, mais ouvert sur un nombre impressionnant de réalités. On y trouve donc un journal, *France Soir*, qui incarne une autre manière d'être du fait divers : une médiatisation, alors qu'à l'inverse le policier, celui qui travaille sur le terrain, est à même de vivre le fait divers en direct. Depardon mène ici sa propre enquête sur les « modes d'existence » du fait divers. Un autre médiateur est le téléphone, objet essentiel au travail du policier. Dans l'histoire du pseudo-viol, qui se comprendra finalement comme un malentendu entre deux amants que l'on devine mal choisis l'un pour l'autre, le policier responsable devra à un moment entrer en contact avec l'hôpital qui a traité la jeune fille, pour tenter de composer rétroactivement ce qu'a été la nature de l'agression. La police, comme mode d'existence du fait divers, rencontre ici un autre mode, celui de la médecine, ce qui apporte son lot de problèmes. La secrétaire de l'hôpital ne peut donner au policier l'information qu'il demande, puisque le médecin qui a examiné la jeune fille se réfugie derrière le secret professionnel.

Dans cette situation, le policier est donc celui qui doit mener les gestes de diplomatie, afin de déplier la réalité essentiellement plissée du fait divers. Il est aussi l'égal du documentariste, qui doit suivre tous les acteurs, et rendre compte de leur métalangage. Chaque fait, le nom est bien choisi, est donc *en soi* « divers » : il convoque une multitude de modes pour exister. *Faits divers*, comme chaque film de Depardon peut le faire à sa manière propre, est le documentaire des différents rapports qu'est en mesure d'instaurer un fait dit « divers ». Pour étudier les relations, il est primordial de laisser la parole aux acteurs, car on serait surpris de constater à quel point ils en sont des virtuoses. C'est ce que

montre Depardon lorsqu'il filme le Bureau des plaintes : les acteurs – c'est-à-dire ceux qui se plaignent – sont des orfèvres en la matière, lorsqu'il est question de composer de nouveaux rapports. Dans le monde du fait divers, une « plainte » est une autre entité non définie, dont l'être préfère danser avec la Belle toute la nuit, plutôt que de rester tranquillement dans son coin. La question que pose le fonctionnaire derrière le comptoir est loin d'être chauvine ou impertinente : « Qu'est-ce qui vous amène ? Qu'est-ce que vous attendez de la police ? », répète-t-il à chaque nouvelle entrée. On le voit, ce qui caractérise les acteurs, c'est leur capacité à faire flèche de tout bois : pour eux, tout est en mesure de constituer une plainte, donc tout est en mesure d'intéresser la police, qui est elle-même un fourre-tout. Depardon tente justement de montrer cinématographiquement les modes d'existence propres à ce désordre, grâce à sa méthode particulière de tournage et à sa rigoureuse éthique de travail.

Proche en cela des revendications de Latour, la méthode du cinéaste est donc celle du réseau : un bon documentaire est le documentaire qui *fait réseau*. Dans le même temps, le film suit et construit le réseau des différents acteurs, à travers ce que l'on pourrait appeler la cartographie du fait divers. L'action de la police est ainsi une action « disloquée » : pour intervenir, elle doit accepter et comprendre la réalité des acteurs. Le policier est un médiateur entre la Justice et le Droit. Il doit respecter l'intégrité des différents acteurs, en regard pourtant d'un cahier de règles et de codes bien précis. En revanche, ni le droit ni la justice, pas plus que le social, ne peuvent définir en eux-mêmes ce qu'est un policier, pas plus qu'ils ne peuvent dire toute la vérité d'un fait divers. C'est donc à travers sa capacité de transformation que l'on reconnaît le bon policier, à l'image du fait divers, qui se forme suivant la multitude intrinsèque de ses connexions.

Même si Depardon s'opposerait sans doute à une telle analogie, il n'est pas impossible de reconnaître chez Jean Rouch une pratique similaire du réseau et de la pluralité essentielle de la réalité profilmique. Ce qui est peut-être considéré comme son chef-d'œuvre, *Moi, un noir* (1958), est une enquête sur le « plasma » fictionnel qui définit aussi bien les relations entre les êtres que celles qui ont lieu entre soi et soi. Préfigurant en cela une dimension importante de la pensée latourienne, Rouch montre en quoi la *distance* doit être remplacée au profit de la *proximité critique*, méthode qui caractérise ce que l'on connaît sous le nom de « cinéma direct ». Anthropologue, Rouch l'est à la manière de

Latour : l'anthropologue ou l'ethnologue est d'abord et avant tout un enquêteur. Aussi, en bon chasseur, Rouch met l'accent sur *la vérité anthropologique des fictions cinématographiques* ou, si l'on préfère, sur *la qualité cinématographique de toute ethnographie*. Dans sa nature même, le cinéma de Rouch est plurimodal. Tentons rapidement de voir pourquoi, continuant à grand coup de discontinuité notre traduction d'inspiration latourienne. Le montrent bien nos intermissions, du moins c'est à souhaiter : c'est en les altérant que l'on sera en mesure de comprendre, aussi bien respectivement que conjointement, les divers mondes de la fiction proustienne et la pluralité ontologique que nous attendons de l'art cinématographique.

Dès l'ouverture du film, c'est la voix de Rouch qui se fait entendre, en narration « *voice over* ». La voix du cinéaste coexiste avec les images qu'il a tournées, mais pour une raison bien précise. D'abord, la narration ne vient pas expliquer les images que le réalisateur-anthropologue a « chassées ». Il n'y a pas d'exotisme dans ces images de la Côte d'Ivoire, de l'Afrique noire. Du moins, si exotisme il y a, il n'est pas juxtaposé par Rouch, qui ferait insertion dans son documentaire en tant que figure auctoriale. Ensuite, par l'utilisation singulière que fait Rouch de sa propre voix *off*, le cinéaste souligne que la réalité première des images que le spectateur a sous les yeux est, précisément, une réalité d'ordre cinématographique. En d'autres termes, Rouch n'explique pas la nature ethnographique de son projet documentaire, mais au contraire présente son film pour ce qu'il est essentiellement : une fiction cinématographique. Restituons les premiers moments de la narration en deux blocs distincts, alors que dans le film tout est dit d'un seul coup, pour bien souligner le saut qualitatif dans la fiction sur lequel on insistera ensuite.



Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)

Premier bloc, Rouch dit : « Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d'Afrique. Ils ont abandonné l'école ou le champ familial pour essayer d'entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire, et tout faire. Ils sont l'une des maladies des nouvelles villes africaines : la jeunesse sans emploi. Cette jeunesse, coincée entre la tradition et le machinisme, entre l'Islam et l'alcool, n'a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modèles de la boxe et du cinéma ». Et ajoute tout de suite après : « Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle. Où ils auraient le droit de tout faire et tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film. L'un d'eux, Eddie Constantine, fut tellement fidèle à son personnage, Lemmy Cauton, agent fédéral américain, qu'il fut, en cours de tournage, condamné à trois mois de prison. Pour l'autre, Édouard G. Robinson, le film devint alors le miroir où il se découvrit lui-même. L'ancien combattant d'Indochine, chassé par son père, parce qu'il avait perdu la guerre. C'est lui le héros du film. Je lui passe la parole ». Plusieurs choses peuvent ici être soulevées, mais nous tenterons d'être concis. En tant que cinéaste, mais aussi en tant qu'ethnologue, Rouch a besoin de la fiction. Plus encore, il a besoin que ses personnages, telles des fourmis, lui tracent une cartographie fictionnelle.

Nous voici devant une série signifiante et analogique : le personnage rouchien, l'acteur latourien et, nous semble-t-il, l'intercesseur deleuzien, justement inspiré des fictions de Rouch et de Perrault (*Pour la suite du monde* est également un manifeste du cinéma comme art du « faire réseau », et toute l'œuvre de Perrault se caractérise par un respect invétéré à suivre les acteurs et à leur laisser le droit d'avoir tous les métalangages qu'ils sont à même de fabuler). Dans *Moi, un noir*, la mise en ordre de la fiction, à l'instar de celle du social, est pleinement laissée aux personnages. La forme du film – qu'on l'appelle cinéma direct, cinéma-vérité ou cinéma ethnographique – est une matrice qui permet d'observer autrement le social, la politique, mais aussi les sentiments, les passions et les affections. Le film en est pour ainsi dire la reprise fictionnelle, aussi documentaire soit-il. Bien sûr, il n'y a aucun paradoxe là-dedans, puisque seront en mesure de s'instaurer sous le mode du documentaire des vérités propres à la fiction et à ses divers procédés. Ce genre de documentaire n'est d'ailleurs pas radicalement nouveau. *Moi, un noir* n'est pas un hapax. Plus sobrement, il nous paraît préférable d'avancer que Rouch, sans doute plus

ardemment que d'autres avant lui, a su expérimenter certaines connexions originales. Surtout, il s'est offert une nouvelle forme de souplesse, la partageant du même coup avec ses personnages. Nouvelle collecte de données, nouvelle trajectoire pour l'enquête : à l'image de ce que nous avons essayé de faire avec Proust, le « documentaire » a été pour Rouch l'occasion de *se faire tout un cinéma*. Il a su proposer, par la fiction, une alternative essentiellement cinématographique au documentaire et à l'ethnographie visuelle.

Les personnages de *Moi, un noir* sont pour ainsi dire doublement fictionnels : d'abord en ce qu'ils s'identifient à un modèle extérieur, aussi improbable soit-il (quelle mouche a bien pu piquer un jeune nigérien de la fin des années 1950 pour qu'il s'identifie à Edward G. Robinson, sinon justement qu'il est le « Little Ceasar », un des premiers gangsters des fictions hollywoodiennes parlantes) ; mais aussi en ce que cette identification fictionnelle est *re-prise* et *re-mise* en scène par la voix *off* des personnages, qui remplace ostensiblement celle de Rouch. *Moi, un noir*, aussi ethnographique que soit ce film, est l'occasion d'une *fiction de la fiction*. Le cinéma « documentaire » de Rouch ne permet pas seulement aux jeunes hommes et aux jeunes femmes de « devenir autre », il fait la reprise de ce devenir pour le redonner au décuple, aussi bien aux personnages qu'aux spectateurs. Les personnages décident donc des « scènes » que le cinéaste tournera.



Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)

Ils n'y jouent pas tant un rôle, qu'ils se font eux-mêmes anthropologues et suivent ainsi les divers acteurs qui les habitent. Mais, contrairement à Depardon, Rouch ne tourne pas le son. D'où la reprise que nous évoquions, les répliques des personnages devront alors être postsynchronisées : une réalité seconde – l'enregistrement ultérieur de la voix – coexistera avec la réalité mi-documentaire mi-fictionnelle de l'image où les jeunes nigériens s'amusent candidement à entremêler différents modes d'existence. Néanmoins, Rouch ne

préconise pas une postsynchronisation « à l'italienne », suivant les exemples à juste titre célèbres de Rossellini, Fellini et Visconti, qui ont entre autres tourné avec des acteurs qui ne parlaient pas un mot d'italien (Anthony Quinn, Ingrid Bergman, Burt Lancaster, etc.).



La strada (Federico Fellini, 1954)

Anthony Quinn dévorant un plan en parlant un italien improbable.

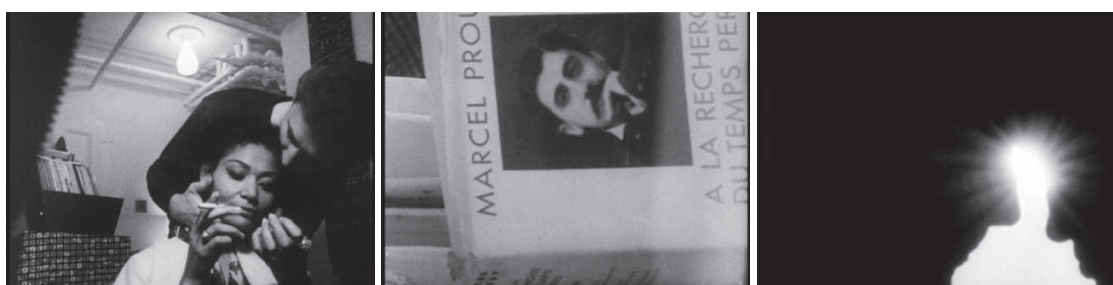


La nuit américaine (François Truffaut, 1973)

Truffaut est sans doute l'un des cinéastes les plus « proustiens » de l'histoire du cinéma. Pourtant, il a refusé d'adapter Un amour de Swann. Ici, il joue précisément un cinéaste, à qui une actrice demande si, plutôt que de jouer ses répliques, elle ne pourrait pas tout simplement dire des nombres au hasard, « comme avec Federico ».

Dans une manière que reprendra Godard dans *Passion* ou, plus près de Rouch, Claude Jutra dans *À tout prendre* (1963), la voix *off* du personnage vient mettre en scène l'image, ne se contentant que rarement de suivre le mouvement des lèvres et de restituer ce qui aurait réellement été dit. Ici, Rouch a autant besoin de ses personnages que ses personnages ont besoin de lui. La réalité des immigrés nigériens, sans emploi fixe, sans oublier celle du faubourg Treichville, sont des réalités qui réclament plusieurs couches de fiction pour prendre forme. *Moi, un noir* aurait été bien différent si Rouch s'était contenté – ce qui est pourtant déjà louable – de laisser aux personnages la possibilité de se mettre en scène à travers des petites histoires improvisées au jour le jour. À cette liberté de parole et d'action, le cinéaste ajoute la possibilité d'une fiction nouvelle, encore plus cinématographique que

la première : la fiction de la postsynchronisation. Rouch, en tant que réalisateur orgueilleux, ou en tant qu'ethnologue au ton doctrinal, aurait bien pu se réserver ce privilège, et ainsi commenter lui-même les personnages au moment où ils se mettent en scène. Mais au contraire Rouch a bien compris que c'est en multipliant les occasions de se mettre en fiction que les personnages seront en mesure d'ordonner leur réalité sociale et ethnographique. En un mot, Rouch a compris que la fiction est l'un des métalangages de prédilection de ses personnages.



À tout prendre (Claude Jutra, 1963)

L'influence de Proust permet à Jutra de transformer le film-confession en film-invention.

« Une œuvre d'art, c'est un être unique – aussi unique que peut l'être une personne humaine, dans sa singularité. Mais si complète, si essentielle que soit l'unité d'un être humain, celui-ci ne s'en établit pas moins sur plusieurs plans ou modes d'existence. On rencontre l'homme dans la sphère de l'existence physique, dans celle du psychisme, dans celle de la spiritualité ; dans l'actuel et dans le virtuel. Une personne, c'est aussi bien le centre hypothétique, le principe originel de mille actions diverses, que l'accomplissement idéal, et pour ainsi dire situé à l'infini, d'une unité qui se cherche. À moitié route, d'ailleurs, toujours entre l'existence plénière et l'ébauche à demi tirée du néant⁴⁷¹ », nous dit Souriau, penseur de la pluralité des plans de l'existence des êtres, des choses et des œuvres d'art. Les personnages de Rouch le montrent bien. Ils sont à la fois des êtres sociaux (ils se cherchent du travail), des êtres amoureux (ils vivent des conquêtes ou bien tentent de se caser), des êtres physiques (ils font du sport, comme les athlètes noirs qu'ils admirent), des êtres de jeu (ils pratiquent les mimiques des comédiens célèbres, à l'instar de

⁴⁷¹ Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « Science de l'homme », 1969, p 67.

Belmondo dans *À bout de souffle* qui se frotte les lèvres dans un geste « à la Bogart »). Or, quelqu'un serait-il capable d'affirmer et de prouver qu'un mode d'existence prime sur les autres ? Non, bien sûr. Chaque mode d'existence est riche de tous les autres, en cela qu'il en fait la reprise, comme on a pu le voir un peu plus haut. La vérité ethnographique du documentaire viendra de l'entre-deux, de l'indécision. L'intérêt de ce film est de montrer qu'il n'y a pas, d'une part, un désir de fiction et, d'autre part, un principe de réalité. La réalité des jeunes nigériens de Treichville est un tissu de fictions, des fictions de fictions, dans le même temps que leur enveloppe fictionnelle est vécue comme une réalité. C'est ce qui permet à Deleuze de proposer quelques formules restées célèbres concernant le cinéma de Rouch, comme celle-ci : « le cinéma-vérité c'est la vérité du cinéma ». Cette vérité du cinéma, on l'interprétera d'ailleurs comme suit : il n'y a pas de vérité essentiellement cinématographique, parce que l'essentiel du cinéma réside dans la conjugalité entre le réel, la fiction, la technique, le social, le documentaire, le rêve et bien d'autres modes encore. Le cinéma-vérité, de ce point de vue, est alors un assemblage particulier de ce mélange originaire des modes d'existence qui donne à l'art cinématographique toute sa souplesse. Suivant une formule que nous avons utilisée au préalable, la multiplicité du regard de Rouch est analogue à celle, intrinsèque, de ceux qui sont regardés.

Dans une scène de beuverie, on entend Édouard G. Robinson dire quelque chose comme « le cinéma, c'est pas pour nous, c'est pas pour nous les pauvres ». Évidemment, cet axiome sera le sac de sable sur lequel le film de Rouch ne cesse de frapper. La réplique ne peut d'ailleurs se comprendre que si on fait l'effort de tracer le réseau fictionnel qui la soutient. Robinson est seul, allant de bar en bar, se faisant expulser à un moment ou à un autre, car il boit sans avoir les sous nécessaires pour payer ses consommations. Mais une telle déglingue se conçoit parfaitement, si on la replace dans la logique du jeu et de la mise en scène. Il faut bien comprendre que Rouch ne cherche en aucun cas à présenter ici, même de façon détournée, un morceau à l'état pur de la réalité sociale d'un jeune nigérien loin de son pays. Le cinéma n'est pas que pour les riches, puisque Robinson est le premier à en faire : le cinéma – et encore : l'art cinématographique en tant que production orientée de fiction – est le mode d'existence par lequel se comprend le mieux son histoire. Si Robinson est triste et passe la nuit à boire, c'est pour, le petit matin venu, trouver le courage d'aller cogner à la porte de Dorothée Lamour. La veille, cette jeune femme, elle aussi nigérienne,

la quasi promesse de Robinson, a laissé tomber ce dernier pour les charmes d'un improbable Italien qui passait par Treichville. Robinson les suspecte d'avoir passé la nuit ensemble, ce qui se trouve confirmé alors que c'est l'Italien qui ouvre la porte de la demeure de Dorothée. Une bagarre entre les deux jeunes hommes va suivre, puis ce sera le calme après la tempête. La situation de Robinson, inventée par les personnages au fil des journées de tournage, est en elle-même cinématographique. Il se dit que l'amour est nécessairement malheureux, ou du moins compliqué. Aussi, l'idéal cinématographique de la virilité, curieusement représenté par le réel Edward G. Robinson, pousse son alter ego nigérien à passer à l'action.

Moi, un noir met donc en scène la colonisation du réel par la fiction, du social par le cinéma. Le « devenir autre » du film, tel qu'identifié encore une fois par Deleuze, n'est en rien une métamorphose radicale. Devenir autre, cela veut seulement dire donner la parole à un autre mode d'existence, suivre une nouvelle possibilité d'être. La réalité sociale se décline sous forme fictionnelle, et vice versa, puisque chacune était déjà virtuellement riche de l'autre. Le cinéma, de ce point de vue, est bien l'art qui actualise les coexistences virtuelles entre plusieurs modes d'existence. Sous peu, nous développerons cette problématique, en insistant sur la dimension temporelle de cette coexistence. Quelques fictions, aussi bien littéraires que cinématographiques, nous aideront à pointer du doigt, au risque d'être malpoli, cette sorte pour le moins spéciale de conjugalité. Mais, avant, nous proposons de faire deux pas en arrière, le temps d'un dernier séjour à Combray, afin de régler quelques dossiers que le lecteur a peut-être cru que nous avions oubliés sur le feu. Il faut bien comprendre que les problèmes cinématographiques et les enjeux proustiens, surtout lorsqu'on essaie de faire état de leurs possibles connexions, ne se développent pas tous dans la même zone temporelle. C'est d'ailleurs une des leçons les plus importantes que nous confère le narrateur, notre Virgile, alors qu'il nous guide vers le Paradis de la conjugalité cinématographique.

Reprise proustienne : deux bulletins, une biographie et une méthode

Dans ce qui se présente sans gêne comme un fourre-tout, suivant en cela l'enseignement de Godard, on commencera par le milieu, c'est-à-dire par la biographie. Que le lecteur nous pardonne, mais nous n'avons pas encore dit un mot sur un film qui, à première vue, a tout pour s'inscrire dans notre corpus. Plus particulièrement, il s'agit d'un film qui aurait eu sa place dans notre premier chapitre, celui sur l'adaptation, mais que nous avons préféré retarder pour des raisons « de montage ». Nous parlons bien sûr de *Céleste*, film allemand réalisé par Percy Adlon en 1980. Par contre, et le lecteur ne peut que nous donner raison là-dessus, *Céleste* n'est pas une adaptation de la *Recherche*, en intégralité ou en partie, ni une fiction « inspirée » comme l'est *La captive* d'Akerman. Certes, on ne va tout de même pas le nier, le film d'Adlon s'inscrit, comme toute adaptation, dans le registre du second degré. Et qui dit secondarité dit aussi réflexivité. Les adaptations sont des fictions pensantes : la reproduction réfracte l'œuvre et en recompose le réseau. Or, répétons-le, *Céleste* n'est pas une adaptation. Mais quel est alors le statut de ce film ? D'abord, c'est ce que l'on désigne souvent par le terme de « biographie romancée ». L'anglais est plus concis à ce sujet : on dit un « biopic », *a biographic picture*, un film biographique. Biographie de qui ? On pourrait répondre, avec un geste un peu dédaigneux de la main : « mais de Proust, saperlipopette ». Vraiment ? On notera tout de suite que le titre du film, lui, pointe dans une autre direction, celle de Céleste Albaret. La jeune femme de chambre, mariée à Odilon, le chauffeur de l'écrivain, est entrée au service de Proust en 1914, alors que tous les hommes ou presque étaient partis à la guerre. Elle y resta jusqu'à la mort de l'auteur, en 1922. Nous avons déjà pu voir cette figure passer, puisque Céleste apparaît à quelques endroits de la *Recherche*, principalement dans *Sodome et Gomorrhe* et dans le *Temps retrouvé*. Serait-elle alors le sujet de la biographie ? Encore une fois, la réponse ne peut être qu'ambiguë, puisque le générique indique que le film s'inspire librement de *Monsieur Proust*, les « Souvenirs » de la Céleste de chair et d'os. À notre avis, il était important de ne pas s'empresser à estampiller *Céleste* des couleurs de l'adaptation cinématographique (ce qu'elle n'est pas), quitte à retarder le moment propice de son apparition dans notre récit, précisément pour entretenir un réel dialogue entre les films, à l'instar d'un Bergotte qui, bien des années après sa première rencontre avec elles, redécouvre les œuvres de Vermeer.

Endurcis par toutes ces randonnées que nous avons déjà menées dans les sentiers de l'adaptation et de la secondarité, on n'imposera pas au lecteur une « déconstruction » des concepts propres à ce mode esthétique. Peut-être celui-ci l'a-t-il déjà remarqué, mais lorsque nous nous arrêtons sur un film en particulier, nous ne cherchons jamais à en faire la « critique » : nous souhaitons plutôt trouver par quel aspect l'œuvre sera en mesure de s'altérer, c'est-à-dire d'entrer dans un rapport de conjugalité ou de coexistence. Ce n'est pas que nous ne sommes pas capable de juger, de relever le bon et le mauvais d'une production cinématographique. Seulement, nous avons fait le choix de croire en autre chose. La critique « qui juge » nous semble en effet avoir bien peu à faire avec la question de coexistence, car le jugement implique nécessairement la fixité de l'œuvre d'art, ce à quoi nous nous refusons d'adhérer. Si, lorsqu'il a été question de chacune des six adaptations de la *Recherche*, nous n'avons relevé que leurs « qualités », ce n'était certainement pas dans l'optique de leur trouver un siège où elles pourraient s'asseoir dans la grande histoire de l'art cinématographique. Les formes et les figures sur lesquelles nous avons mis l'accent ne doivent donc pas être comprises comme des « points forts » des adaptations proustiennes, mais plutôt comme des plis, des connexions. Par exemple, l'utilisation importante de la voix *off* dans le téléfilm de Companéez est en soi un vecteur de mouvement, une possibilité de traduction, au-delà de la qualité sans doute discutable du film. *Il n'y a pas de transcendance esthétique*, cela devrait être une des premières leçons que nous enseignent les films, et particulièrement les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Au contraire l'arrivée quelque peu surprenante de *Céleste* sera l'occasion plus modeste de proposer une description du film qui saura respecter les différents métalangages qui peuplent le monde produit par cette fiction.

Dès l'ouverture, nous voyons le prénom de la protagoniste, « Céleste », écrit en lettres blanches sur l'écran. En arrière-plan, se trouve une porte entrouverte qui donne sur une cuisine. Céleste y est assise, et regarde par terre, songeuse. Il est aussi intéressant de noter que le générique indique le personnage de « Monsieur Proust », et non pas celui que l'on attendrait, à savoir « Marcel Proust ». Dès ses premières secondes, le film se présente comme *la fiction de Céleste*. C'est du point de vue de la jeune femme que seront véhiculées les questions de secondarité, de coexistence et de conjugalité. Puis, on entend de la musique à corde, une horloge, et les toussotements que l'on devine être ceux de l'écrivain. Le film

biographique, par nature, est une fiction temporelle, non pas qu'elle doive impérativement reposer sur une temporalité alambiquée, mais bien parce qu'un des enjeux de la fiction sera de pénétrer le temps de l'autre, celui du romancier. Proust, que Céleste appellera systématiquement « Monsieur », se manifeste d'abord en tant que présence sonore, et par là même virtuelle, ce qui n'est pas trop éloigné des considérations de Souriau sur les différents modes d'existence de tout être. Le tic-tac de l'horloge, le toussotement de l'écrivain malade tentant de finir son œuvre impossible, tous ces indices ne prétendent certainement pas rendre compte ou expliquer les dernières années de la vie de l'écrivain. La fiction cinématographique – et que le film soit un « biopic » ne change rien à l'affaire – ne sait pas « expliquer ». À l'inverse, la fiction, et particulièrement la fiction cinématographique, a cette capacité de *tout ramener sur le même plan*. Sur l'écran, tout est à la même échelle de grandeur, sans que se perdent pour autant les différentes modalités de l'image. L'écran cinématographique jouit d'une variété ontologique qu'il n'est pas impossible d'envier : par le biais d'une projection, il restitue un enregistrement. L'art cinématographique, surtout lorsqu'il est conscient de ses propres capacités, est en mesure d'offrir, simultanément, une double fiction. C'est un processus en deux temps, qui néanmoins coexistent : l'immédiateté de la technique est en rapport de conjugalité avec sa reprise fictionnelle. Tout film est à la fois enregistrement et projection. La posture du spectateur est alors elle aussi nécessairement double : il reçoit à la fois l'enregistrement (la mécanique) et la projection (la fiction). L'instauration de la fiction cinématographique est contemporaine de cette conjugalité entre enregistrement et projection, technique et spectacle. Comme nous ne cessons de le répéter, cela fait du cinéma un art à ontologie souple. Le cas est identique pour les êtres qui habitent ces fictions, à l'image du Monsieur Proust de *Céleste*, qui existe d'abord sous la forme virtuelle du bruit d'une horloge, combiné à de lointains toussotements. Le compte rendu que fait la fiction cinématographique de la vie de l'écrivain est donc d'emblée fictionnel, puisqu'il convoque et exploite les modes propres à cette catégorie d'existence.



Céleste (Percy Adlon, 1980)

Céleste attend dans la cuisine, dans un plan qui est maintenant en plongée. La cuisine est petite, mais si bien rangée et fournie, que le lieu de travail de la domestique semble être l'exact équivalent de celui de l'écrivain, que nous n'avons pourtant pas encore vu. Il est exactement seize heures trente minutes. Céleste se lève pour préparer café et lait chaud. Une grande attention est alors portée aux gestes de la domestique, car chaque mouvement semble être porteur de quelque chose qui le dépasse, d'abord parce que ce sont des gestes qui prennent forme dans le temps. C'est ce que ne cesse de montrer l'ouverture du film : l'essence temporelle et les figures rythmiques de la temporalité. Le café et le lait chaud sont prêts. La domestique les met sur un plateau et commence une action qui permet à la fiction cinématographique de s'altérer. La caméra, fixe jusqu'ici, se promène maintenant dans l'appartement comme elle le ferait dans une fiction d'Ophüls : comme si elle passait à travers les murs. Céleste entre dans la chambre de Monsieur, dépose son cabaret et ramasse les paperoles qui sont encore sur le lit. Un petit geste du romancier, qui la salue en levant légèrement la main, la fait sourire. À l'instar de Céleste devant la maladie de son patron et ami, il est normal que le spectateur soit affecté par ses images, que l'on sait être en bonne partie biographiques. La fiction cinématographique n'explique toujours rien, mais en revanche elle nous offre d'incruster le vivre ensemble propre à un génie littéraire mourant, pour qui l'œuvre à faire prend toujours la forme d'un défi.



Céleste (Percy Adlon, 1980)

Et si ce film, plus que les adaptations « officielles », rivalisait avec le roman de Proust sur le traitement du temps ?

Retour au plan de la cuisine, mais Céleste est habillée autrement. Elle s'adresse à la caméra, confirmant son statut intradiégétique de narratrice. On entend aussi, en voix *off*, la voix de l'écrivain. Alors que Céleste raconte ses débuts au service de Monsieur, la fiction cinématographique orchestre plusieurs va-et-vient entre le présent spéculaire de la narration (après tout, Céleste converse avec le spectateur) et les souvenirs qui sont évoqués au gré des histoires et des anecdotes. La voix de l'écrivain se fait elle aussi entendre, parfois en même temps que celle de sa domestique, ce qui n'est pas sans souligner la capacité de la fiction à penser la coexistence. Le biographique n'est pas ici l'élection d'une voix anonyme qui encenserait le destin remarquable et pourtant vrai d'un écrivain de génie. Non, puisqu'au contraire la fiction, aussi biographique soit-elle, encourage la pluralité des voix. *Céleste* est en cela bien plus dialogique que son « inspiration » littéraire, *Monsieur Proust*, même si les Souvenirs d'Albaret sont le fruit d'un travail conjoint entre l'ancienne domestique et l'écrivain journaliste George Belmont. La fiction cinématographique a su faire la reprise, fictionnelle elle aussi, de ce qui auparavant n'était qu'un plat témoignage. Que l'on nous comprenne bien, le problème n'est pas pour autant que *Monsieur Proust* soit littéraire alors que *Céleste* est cinématographique. Il n'y a pas de hiérarchie dans les arts, du moins pas du point de vue de la coexistence. Le compte rendu qu'a pratiqué Belmont, c'est-à-dire celui des enjolivures littéraires visant à corriger l'inexactitude grammaticale ou syntaxique des phrases de la vieille Albaret, à aucun moment, ne lui donne réellement la parole. Pour le dire ainsi, le projet est mort dans l'œuf, puisque jamais n'ont été respectés les métalangages qu'était à même de pratiquer Albaret, l'actrice de cette enquête que n'a

pas su mener Belmont. *Monsieur Proust*, comme d'autres projets littéraires avant et après lui, est essentiellement un produit commercial.

Pour le dire avec le langage de Latour, le texte « ne fait pas réseau », ne pratique pas de connexions, ne crée pas d'événements. On soulignera au lecteur ce passage significatif, pour le laisser deviner par la négative les intentions constructivistes qui se cachent sous les jupes de notre commentaire de *Monsieur Proust* : « Un mauvais compte rendu réduit les traductions à de simples déplacements sans transformation ; il ne fait que transporter des causalités à travers de simples intermédiaires. Ainsi est sûrement mauvais un compte rendu qui n'a pas été produit d'une manière originale, *ajustée* à ce cas et à lui seul, rendant compte à des lecteurs particuliers de l'existence d'informateurs particuliers. Il est standard, anonyme, général ; il ne s'y passe rien ». Entre un bon et un mauvais compte rendu, il y a donc un *contraste littéraire*. Il est ainsi certain que *Céleste*, si on nous accorde une telle position, est en soi une œuvre bien plus littéraire que le texte source dont elle s'inspire. À l'inverse, « [u]n bon texte met au jour des réseaux d'acteurs lorsqu'il permet à celui qui l'écrit de tracer un ensemble de relations définies comme autant de traductions⁴⁷² ». C'est entre autres pour cela que nous avons besoin de la fiction, même lorsqu'il est question de « social » ou de « biographique ». La vérité, peu importe de quel ordre ou de quel mode, ne peut se transmettre et se dire qu'à travers un nombre important de traductions, ce que le texte de Belmont ne fait pas, à l'inverse de la fiction cinématographique d'Adlon. Au-delà des rudes critiques du romancier sur ce qu'il croit être le cinématographe, le réalisateur et son équipe ont su offrir à Proust une de ses biographies les plus adéquates, en cela qu'elle respecte le système d'objectivation de l'œuvre littéraire, celui de *faire réseau*.

Céleste, avec son mari, qui semble inapte devant la plupart des besognes du travail littéraire, à l'exception de celle-là peut-être, recolle les paperoles de Proust. La continuité littéraire doit être retrouvée à même cette multitude de notes prises sur des pages éparses, de toute forme et de toute grandeur. On sait, et nous avons pu le voir à certains moments de nos chapitres, que Proust a su mettre en scène cette pratique dans son roman, précisément dans un épisode de la dernière partie du *Temps retrouvé*, à la différence que Céleste laisse la place à son alter ego romanesque, Françoise. Cela souligne au passage le rapport ambigu de toute biographie sur Proust : par la nature hybride de l'œuvre – ce pour quoi, dans un

⁴⁷² Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., p. 190 pour les deux citations. L'auteur souligne.

travail antérieur, nous avons qualifié la *Recherche* « d'autofiction avant la lettre », et nous défendrions toujours cette position si cela s'avérait nécessaire –, l'auteur est en quelque sorte indissociable de son narrateur, si bien que rendre compte de la vie du premier, et particulièrement en rendre compte d'un point de vue littéraire, revient à souligner la vocation littéraire du second. Maurois, Painter et Tadié, trois des plus célèbres biographes de Proust, en font leurs frais. *Céleste*, par ses sources littéraires, ne peut que reprendre le même procédé. On remarquera toutefois – à la différence des biographes pour qui l'objectivité se définit trop souvent comme une transcendance extérieure au texte, alors qu'il nous semble plus heureux d'en faire le critère interne de contrôle de qualité du travail littéraire – que, par sa faculté à découpler la teneur fictionnelle du biographique, le film est mieux armé pour faire état du rapport pour le moins oscillant qui est en mesure de s'installer entre un Proust « réel » et un narrateur « fictif ». Le cinéma biographique, par sa double nature d'enregistrement et de projection, d'analyse et de mise en scène, est tout désigné pour mettre l'accent sur la qualité fictionnelle de toute entité réelle et, à l'inverse, sur la réalité de toute fiction. *Céleste*, en ne montrant jamais le romancier en train d'écrire, est pourtant une œuvre qui filme le travail, entre autres à travers l'amour que porte Céleste à ce monsieur loufoque, mais attachant, qui combat la maladie pour terminer un travail dont la nature est tout simplement inconnue à la jeune femme. En cela, *Céleste* serait dans la lignée de certaines fictions godardiennes : filmer les gestes du travail revient à filmer ceux de l'amour. La recollection des morceaux et le suivi des gestes deviennent les critères d'objectivation de la biographie, soulignant du même coup un parallèle entre deux quêtes de continuité : celle des paperoles et celle de la vie de l'écrivain.



Céleste (Percy Adlon, 1980)



Céleste (Percy Adlon, 1980) et *Le temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)



La captive (Chantal Akerman, 2000) et *Un amour de Swann* (Volker Schlöndorff, 1984)

Une certaine parole fait sourire la domestique, et la fait sans doute réfléchir à un moment passé. Puis survient une coupe franche, et on voit le romancier bien installé dans son lit, paperoles en main, s'adressant lui aussi à la caméra. Proust serait-il devenu le narrateur de sa propre biographie ? Le dialogisme de la fiction biographique serait-il en train de s'éteindre ? Heureusement non, car une voix hors champ nous fait deviner que ce regard est en fait porté vers Céleste. Une conversation entre le romancier et sa femme de chambre suivra, et s'échelonnera sur plusieurs flash-back, sans que la continuité soit pour autant troublée. Le récit cinématographique est à l'aise dans cette interpolation des

temporalités. Le flash-back n'y est jamais vraiment un retour en arrière. Le montrent bien les fictions de Mankiewicz – sur lesquelles on aura par ailleurs à revenir vers la fin de cette intermission –, à l'instar de tout film qui met en scène la non-linéarité du temps. Le retour en arrière, dans la fiction cinématographique, est toujours un pas vers l'avant. Si nous étions plus catégorique, on pourrait le dire ainsi : il n'y a que dans les mauvais films que le flash-back est un retour en arrière. Dans *Céleste*, les constants va-et-vient temporels – entre le présent de la narration (Céleste dans sa cuisine), un passé narratif (la « vie de couple »), et un passé antérieur à ce dernier (d'autres moments « conjugaux », ou encore certains « flash » de passé quasi immémorial), sans oublier les scènes (par exemple la mort de l'écrivain) qui succèdent chronologiquement le présent de la narration – ne visent en rien à déconstruire le récit, au contraire. L'instauration biographique ne peut se faire que par ces « artifices », que Bazin qualifiait étrangement de « littéraires », dans son texte sur le « montage interdit ». Comme toute réalité, elle doit accepter de s'altérer pour s'autoriser à continuer dans son être.

Une autre scène accentue la conjugalité du drôle de couple que forment l'écrivain et sa domestique, en même temps que l'instauration fictionnelle de la réalité biographique bat son plein. Un soir, Céleste, en robe de chambre, les cheveux défaits, va voir l'écrivain. Dans son lit, ce dernier est comme toujours entouré de cahiers, de livres, de plumes et de paperoles. La jeune femme prend une chaise et s'installe à côté du lit, alors que commence une conversation amicale. Le romancier parle de sa mère, mais aussi, ce sur quoi le récit insiste, il questionne Céleste sur la mère et sur la vie passée de la jeune femme. Céleste lui raconte un souvenir, et on voit les images du flash-back. Par contre, et cette idée essentiellement cinématographique revient à quelques moments du film d'Adlon, il s'agit de plans « vides » : une route de campagne, la façade d'une maison, quelques arbres, au mieux un chien qui passe dans une cour, etc. On pourrait avancer que la fiction, qui recule devant certaines prétentions mimétiques des adaptations, propose quelque chose d'analogue : un tableau, un espace-temps fictionnel volontairement épuré, qui sert à la fois de cadre et d'univers à l'entreprise romanesque de l'écrivain. Ces espaces vides ne sont sans doute pas loin de ce que Deleuze nomme « l'espace quelconque », à la suite d'une intuition de l'un de ses étudiants à l'Université de Vincennes où le philosophe a enseigné le cinéma pendant près de cinq années consécutives. L'analogie semble valoir le détour,

d'autant plus que c'est en modifiant sa course que l'on finit toujours par trouver son véritable chemin.



Céleste (Percy Adlon, 1980)

Storytelling et montage d'espaces quelconques.

Pour la petite histoire, l'étudiant en question aurait proposé ce terme – en lui-même d'inspiration deleuzienne – afin de désigner certains espaces propres au cinéma expérimental. Deleuze, faisant comme toujours flèche de tout bois, reprend le concept, et tentera de le retourner comme un gant. D'abord, l'espace quelconque serait en quelque sorte la continuation de ce que Deleuze, à la suite des propos de Bergson dans le quatrième chapitre de *L'évolution créatrice*, a pu dire sur la mécanique du cinématographe en tant que succession d'instantanés quelconques. La caméra, imprimant le réel sur pellicule à raison de vingt-quatre fois par seconde, opère par là même un découpage quelconque du mouvement et de l'espace. Ce serait la base à la fois ontologique et technique du « quelconque » cinématographique. Mais, bien sûr, il faut se demander si le cinéma est naturellement poussé à présenter un certain type d'espace qui serait essentiellement un espace quelconque, avec toutes les conséquences esthétiques que cela peut avoir. Certaines fictions cinématographiques, pour des raisons qui sont les leurs, seraient ainsi portées à constituer une catégorie singulière d'espace qu'à défaut de mieux on nommera « quelconque ».

Étendons un peu la notion, et ajoutons que certains films mettent l'accent pas seulement sur un espace, mais sur un *espace-temps* qui serait « quelconque ». En effet, on

devine qu'un espace ne peut pas être radicalement quelconque, alors que le temps, pour sa part, serait parfaitement déterminé et localisable. L'instauration fictionnelle du quelconque dépasse ainsi les simples données de l'espace, et par bonheur fait fi de tout dualisme entre le temps et l'espace. L'espace-temps quelconque s'opposera donc à tout espace-temps déterminé. En ne modifiant que légèrement selon nos propres intuitions l'interprétation que fait Deleuze du concept que son étudiant lui sert sur un plateau philosophique, on peut dire qu'il n'est malgré tout pas impossible de tenter de situer spatialement et temporellement un espace-temps quelconque. Après tout, il ne s'agit pas d'un non-lieu ou d'un non-temps. On limitera précautionneusement nos ardeurs en avançant plutôt qu'il n'est peut-être pas impossible d'identifier partiellement ou complètement dans l'espace et dans le temps un espace-temps quelconque, mais que ce n'est pas à partir de cette identification que nous aurons la plus adéquate définition d'un espace-temps particulier. Bien qu'il y ait un « ici » et un « maintenant » de l'espace-temps quelconque, ce dernier ne se définira pas par son « ici » et par son « maintenant ». L'espace-temps quelconque se spatialise et se temporalise donc selon d'autres modes. Deleuze répétera souvent, dans ses livres comme dans ses cours, que l'espace-temps quelconque est « dénué de tout état de choses ». À première vue, cet espace-temps semble vide. Par contre, bien que l'on puisse dire que le quelconque se définit par son refus de l'existence, il se comprend cependant sous le mode de l'insistance. Un espace-temps sera quelconque s'il est capable non pas d'exister, mais, ce qui est bien différent, d'insister. Sans passer par les états de choses, l'espace-temps quelconque souligne *la capacité d'expression du temps et de l'espace* sans qu'ils se rapportent à quoi que ce soit de déterminé. L'espace et le temps, en eux-mêmes et pour eux-mêmes, existent. Aussi, ils *insistent* : une insistance spatio-temporelle qui n'est en aucun point localisable ou, plutôt, qui n'est pas conditionnée par sa possible localisation.

Les espaces en apparence vides de certains flash-back de *Céleste*, avons-nous dit, seraient redevables de cette *instauration fictionnelle propre à l'espace-temps quelconque*. D'accord, dira le lecteur, mais en quoi cela nous avance-t-il ? La question n'est évidemment pas mauvaise, et nous remercions le lecteur de son attention. Nous lui demanderons toutefois un autre effort : se souvient-il, à un moment ou à un autre de sa lecture, d'avoir rencontré une forme ou une figure qui ressemble, même vaguement, à ce qui vient d'être défini comme un espace-temps quelconque ? Et le lecteur de dire, avec joie

et avec raison : « Mais oui, sacrebleu, c'est le souvenir pur proustien ! L'espace-temps quelconque serait donc constitutif des *réminiscences* et de la mise en fiction qui en découlera ! ». Touché ! Du coup, la fiction biographique gagne des lettres de noblesse inattendues, par sa capacité à mettre en scène, même de façon secondaire, voire détournée, une composante majeure de la fiction proustienne.

Le récit cinématographique produit donc des petits souvenirs purs, des débuts de réminiscences. L'espace-temps de ces flash-back « vides » qui rythment l'écran alors qu'on entend converser en voix *off* le romancier et sa domestique est-il celui d'images passées ou à venir ? Représente-t-il des souvenirs du temps perdu ou des matrices pour l'écriture romanesque ? L'intérêt est que le film semble accepter l'une et l'autre réponse, d'où l'indétermination constitutive du quelconque, tel que nous l'évoquions. Ces espaces-temps quelconques qui peuplent les divers flash-back du film font la reprise d'un passé en vue d'un roman à faire. Or, ce passé peut aussi bien être celui de Céleste comme celui de l'écrivain, peu importe. C'est par là que le biographique tombe dans le romanesque ou, plutôt, que toute forme de biographique est intrinsèquement fictionnelle. Par sa sensibilité envers le quelconque et l'indéterminé, le film n'érige pas le biographique en transcendant. La vie de « Monsieur Proust » n'explique en rien ce qui fait de lui un grand écrivain, pas plus que le temps perdu ne lui revient en droit. *Céleste* est un film-réseau, un film qui utilise la méthode réseau pour parcourir toutes les altérations et les redistributions qui font de la vie d'un écrivain et de ses proches une possibilité quelconque, mais constante, d'écriture.

Comme nous avons été plus long que prévu sur la biographie filmique d'Adlon, on devra se dépêcher pour aborder les deux autres enjeux de la présente section de notre intermission. Pour faire vite, on donnera simultanément la parole aux « bulletins » et à la « méthode », dans cette reprise proustienne un peu tardive, mais qui, c'est à souhaiter, apporte son lot de réminiscences au lecteur que nous sommes confiant d'avoir toujours à nos côtés.

Les deux « bulletins » que nous évoquons sont en réalité deux numéros du *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, le numéro 14 et le numéro 15, publiés respectivement en 1964 et 1965. Qu'ont-ils de particulier ? En fait, il

faut savoir que cette « Société », bien qu'elle soit parfois le prétexte d'un discours grand public et dithyrambique sur le « génie » de Proust et sur ce « chef-d'œuvre tout simplement indépassable » qu'est la *Recherche*, est également le berceau de certaines entreprises aussi loufoques que passionnantes, désarmantes parfois. C'est le cas des deux colloques qui ont eu lieu lors de ces deux années, où tous les membres se rencontrent à Combray, c'est-à-dire dans la petite ville d'Illiers, près de la vraie maison de « tante Léonie ». Les rencontres annuelles de la Société, qui sont présentées comme un « pèlerinage aux aubépines », sont donc aussi l'occasion d'un événement, table ronde ou colloque, postérieurement publié dans le « Bulletin ». Enfin, nous nous égarons, car là n'est pas vraiment la question. Non, ce qui compte c'est le curieux sujet qui anima les discussions des membres en 1964 et en 1965, sujet qui détonne de l'ambiance un peu bon enfant des rencontres : « Proust et le cinéma » et « L'œuvre de Proust devant le cinéma », nous disent les titres de ces réunions. Or, on sait qu'en 1964, puisque c'est surtout sur le premier des deux colloques que portera notre attention, le sujet n'était pas radicalement nouveau, si l'on se souvient au moins de l'article de Jacques Bourgeois, datant des années 1940. Mais le critique n'est pas convoqué comme élément déterminant de ces rencontres. En fait, il n'est pas mentionné. De plus, il est intéressant de constater qu'à cette époque, bien que l'idée ait été dans l'air entre autres grâce aux efforts de Nicole Stéphane (qui accouchera bien des années plus tard de ce que plusieurs considéreront être une souris, à tort nous semble-t-il), aucune adaptation de la *Recherche* n'a encore été réalisée. Quelle mouche a bien pu piquer les membres de la Société pour les décider à examiner un sujet pour le moins inhabituel ? Avec l'accord du lecteur, nous tenterons de rendre compte de façon la plus objective possible, c'est-à-dire en insistant sur les connexions proposées par les acteurs eux-mêmes, des diverses tribulations qui ont eu lieu lors de ce colloque de 1964 (celui de l'année suivante ne dit vraiment rien de nouveau, d'abord parce qu'il est bien moins étoffé que son prédécesseur, et aussi parce que l'une des communications majeures, celle de Henri Agel, a été perdue et remplacée par un extrait du dernier ouvrage du théoricien, sans trop de rapport avec le sujet). Ne nous attendons pas à y trouver toute faite une vérité transcendante ou cachée. Ce petit exercice, nous le voulons avant tout ludique. C'est pourquoi nous l'avons placé dans une intermission et non pas dans un chapitre. Et si quelque vérité il y a dans ce « Bulletin », elle

ne peut être dans les relations qu'établiront, à la sueur de leur front, les différents acteurs, tout bien installés qu'ils sont au théâtre de Combray⁴⁷³.

Dès les premières lignes de ce compte rendu de réunion nous est donnée la raison qui en justifie le sujet. Le ton de l'événement, bien choisi s'il en est, est précisément de nature cinématographique, puisque le colloque a été introduit par un court-métrage tout juste réalisé par Jacques Letellier, *Marcel Proust : Le temps d'une vocation* (1961). Selon les mots prononcés par Henri Bonnet⁴⁷⁴, le président de cette rencontre, il s'agit d'un « film remarquable [...] qui évoque en une fresque admirable la vocation de Marcel Proust et où passent comme des visions toutes les images d'art qui hantèrent les rêveries de Marcel Proust l'inspirant dans ses œuvres et qui mêlent les évocations de Venise et de Combray » (p. 191). Il est déjà instructif de remarquer le rôle qui est confié à l'art cinématographique par les acteurs de cette réunion littéraire : celui, justement, de ne pas être réellement un art, et de se cantonner dans les baraques aux fondations moins instables de l'explication (le degré zéro du documentaire). À tout le moins, il faudrait viser des explications qui seraient en elles-mêmes cinématographiques, comme a su très bien le faire Adlon avec *Céleste*.

Bonnet, en bon diplomate, proposera ensuite une alternative, en soulignant que même si Proust a ignoré, dans tous les sens du terme, le cinématographe, il a bien connu la lanterne magique et, plus tard, le théâtrophone, ce dernier lui ayant par ailleurs permis de découvrir la musique de Debussy. Répétons tout de suite quelque chose d'important, pour bien faire comprendre au lecteur ce qui nous intéresse dans de tels propos : dans ce court compte rendu du colloque de 1964, malgré les apparences, nous ne voulons en aucun cas en « juger » les divers acteurs. Nous partons plutôt de ce principe : chacun, pour des raisons bien précises, *a eu raison* de dire ce qu'il a dit. Ce devrait d'ailleurs être une règle en études littéraires et cinématographiques : de façon systématique, les acteurs ont *toujours raison* d'avancer ce qu'ils avancent. Cela ne veut pas dire pour autant que tout ce qu'ils disent est toujours juste ou toujours vrai. Il faut que nous soyons clair là-dessus : dans un compte

⁴⁷³ Toutes les citations proviennent de la section du « Bulletin » qui a pour titre « La réunion littéraire du 1^{er} septembre : Proust et le cinéma », aux pages 191-211. Étant donné que nous nous efforcerons de toujours clairement situer les citations, à travers une mise en scène de leur contexte d'apparition, nous ne voyons pas l'intérêt d'encombrer inutilement ce compte rendu avec son lot de références et de notes de bas de page. S'il existe un lecteur à ce point curieux, qu'il sache qu'il aura bien assez d'informations pour s'y retrouver en moins de temps qu'il n'en faut pour dire « madeleine ».

⁴⁷⁴ Auteur d'une thèse pionnière, soutenue en 1944, qui a pour titre *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust* et qui s'intéresse aux rapports entre Proust et la philosophie.

rendu, le « vrai » et le « juste » ne sont pas des critères adéquats. Et cela vaut aussi bien pour la plus puissante des œuvres littéraires jusqu'à la rencontre la plus curieuse d'une Société d'écrivains. Un acteur a toujours raison, s'il ouvre la voie aux différents métalangages qui l'habitent. Tout en respectant ce qui vient d'être dit, le défi pour nous est alors, en quelque sorte, d'être plus hardi que certains acteurs, en faisant la lumière sur les connexions les plus surprenantes que la libre utilisation de ses métalangages lui a permis d'installer çà et là sur son chemin. Donc, Bonnet, en bon président de la journée, ouvre la rencontre avec un couplage *exceptionnel*, celui de la lanterne et du théâtrophone : « lanterne + théâtrope = cinéma ».



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

Le « cinéma » de Proust.

Les paroles de Bonnet ont-elles dépassé sa pensée ? Il est fort à parier que oui, d'autant plus que l'on espère le lecteur alerte par rapport aux différents rôles que sont capables de jouer les objets de la technique lorsqu'il est question d'instauration fictionnelle. C'est également un point important de la pensée de Latour, qui insiste régulièrement sur la valeur sociologique et anthropologique des objets, car ils sont *porteurs de scripts*. Plusieurs pans de notre vie sont justement mis en scène et orchestrés par les scripts virtuels dont sont riches les objets, même les plus familiers. C'est par exemple ce dont parle Latour dans son cours sur « les deux cintres ». Dans chacun d'eux, un script est donc « caché ». Le gros cintre en bois que l'on peut voler facilement contient le script d'un hôtel accueillant, qui fait confiance à ses clients, mais aussi d'un établissement financièrement à l'aise, qui peut se permettre facilement de renouveler son stock de cintres s'il advenait qu'il soit fréquenté par des malfrats ou autres gens mal intentionnés. L'autre cintre, qui est en deux parties – inutiles l'une sans l'autre, et donc absurde à voler – et en plastique, raconte l'histoire

opposée : celle d'un établissement qui a connu beaucoup de frères Dalton, et qui du coup se méfie de ses clients, car il n'a pas vraiment les moyens de se payer sans arrêt de nouveaux cintres. La qualité inférieure du matériau, ajoutée à l'ingéniosité de la séparation du cintre (en deux morceaux respectivement et également inutiles), fera en sorte qu'il ne viendra à personne l'idée de le voler, à moins de démonter complètement le placard. On voit ainsi comment pensent les objets et, plus encore, comment ils sont en mesure de penser à notre place.

Or, d'une part, il est vrai que la *Recherche*, comme on l'a décrit dans notre deuxième plan-séquence, ne se gêne pas pour déplier – comme on le ferait avec un long manuscrit sur rouleau – les différents scripts qui coexistent au sein de l'appareil. Et, d'autre part, la correspondance de Proust atteste à plusieurs occasions son intérêt pour la technologie nouvelle du théâtrophone – sorte de téléphone radiophonique qui, sur demande de l'utilisateur, reproduisait à partir des micros placés à côté de la scène les différentes performances théâtrales, opératiques et musicales qui prenaient place dans un théâtre donné –, d'autant plus que Proust, lors des dernières années de sa vie, n'était pas réputé pour être le plus grand marathonien de Paris. De la connexion lanterne-théâtrophone, telle que soulevée par Bonnet dès les balbutiements de la journée de colloque de la Société, se devinent bien d'autres scripts qui fabulent sur ce qu'était le cinématographe intime de l'écrivain, son propre « petit théâtre » filmique. C'était peut-être cela qui bloquait l'intérêt de Proust pour le cinématographe, alors que le romancier a toujours été fasciné – comme le seront plusieurs de ses personnages – par les divers progrès techniques et mécaniques de son époque : devoir se déplacer, se mêler à un public étranger et éventuellement dangereux, supporter les éreintements que sont à même de provoquer les fauteuils d'une salle de projection. Dira-t-on pour autant que ces raisons ne concernent en rien le cinéma, non seulement comme art, mais aussi comme technique et comme expérience ? Certainement pas, puisque c'est précisément une expérience cinématographique, voire une ambiance cinématographique, que tente de recréer Proust chez lui, avec la connexion lanterne-théâtrophone d'abord soulignée, naïvement peut-être, mais peu importe, par Bonnet. Par son refus d'entrer dans une salle de cinéma, Proust a bien compris que l'expérience cinématographique dépasse la simple projection du film. En un mot, que nous empruntons d'ailleurs à Latour et aux penseurs de l'acteur-réseau, Proust a su « re-contextualiser le

contexte » par une sorte de « gymnastique corrective ». En résulte la création de nouvelles possibilités techniques et fictionnelles, à travers cette reconfiguration bifurquante des connecteurs cinématographiques. L'architecte qui a construit le cinéma, nous disent malgré eux Proust et Bonnet, est tout aussi responsable de l'expérience cinématographique que peuvent l'être le réalisateur et les comédiens.

Sans jamais vous avoir connu et probablement sans jamais vous connaître, c'est bien cet architecte qui, en concevant la salle de cinéma – cette salle qui, après l'invention des Lumières, s'est transformée en salle où sont projetés des « vues » puis des films –, détermine les conditions de votre participation à la fiction cinématographique. De ce point de vue, la salle de cinéma peut elle aussi être comprise comme un « objet », et même comme un objet *technique*, en cela qu'elle ne possède pas moins de scripts que le cintre, que la lanterne magique ou que le théâtrophone. Il faut qu'assis sur n'importe quel des sièges de la salle vous puissiez voir l'écran, et idéalement bien le voir. Il faut, dans une salle moderne, que les haut-parleurs ne vous cassent pas les oreilles en vous crachant la bande-son à deux pouces du tympan. Il faut des allées qui vous laissent circuler pour choisir votre place. À l'inverse, vu le nombre important de sièges que la salle doit inclure pour être rentable, il vous sera fort compliqué de vous lever en plein milieu de la projection pour répondre à votre téléphone portable ou pour aller acheter les cacahuètes qui vous donneront l'énergie nécessaire pour supporter pendant encore plus d'une heure l'horrible voix de la comédienne principale. Il est évident qu'aucun aspect de cette structure, établie au préalable, ne sera en mesure de déterminer ou d'influencer dans la fiction la couleur du cheval de Napoléon ou celle des yeux de la Belle. Mais un nombre de sièges insuffisant, par exemple, pourrait entraver l'assistance à la représentation, et aurait ainsi empêché votre rendez-vous avec l'Empereur ou avec la Belle. C'est donc pour des raisons « techniques » de ce genre que Proust, pendant la dizaine d'années où il rédigea sa *Recherche*, n'est à peu près plus sorti de chez lui pour affronter les objets, les structures et leurs scripts. À l'inverse, l'appartement de Proust s'est lui-même transformé en objet, alors que l'écrivain jouant l'ermite ouvrait malgré tout sa porte aux visiteurs qui, au moment opportun, lui feront l'honneur de leur visite. Pour le dire autrement, Proust est devenu son propre architecte et son propre metteur en scène. Une séquence de *Céleste*, s'inspirant d'un fait biographique avéré par plusieurs sources, le montre bien. Que le lecteur nous permette donc

de revenir rapidement au film, avant de reprendre notre compte rendu de la réunion de 1964, quitte à en parcourir les grandes lignes à vive allure.

Le moment en question est celui où le romancier reçoit les musiciens qui lui joueront le quatuor à cordes de César Franck. Le romancier s'est préparé pour ce moment toute la journée, quittant son lit de malade pour remettre ses habits de soirées qui étaient remisés depuis longtemps. C'est également la visite de son coiffeur, préfigurant celles du coiffeur de Swann dans l'adaptation de Schlöndorff qui suit de quelques années seulement le film d'Adlon. Il se lave également les dents au moins à cinq reprises, ce qui fait bien rire Céleste qui n'a pas dû voir souvent « Monsieur Proust » agir de la sorte. La performance des musiciens est riche d'un script qui reconfigure de façon considérable le vivre ensemble de l'appartement du romancier. Lui qui passait l'intégralité de ses journées et de ses nuits au lit à noircir ses paperoles, gambade maintenant dans toutes les pièces de l'appartement et s'assure que tout est en ordre pour l'événement imminent. Arrive le quatuor. Les musiciens s'installent dans le salon. Céleste, elle, *joue* à être une domestique. Elle s'assure également que tout le monde est bien placé, mais sort du salon alors que commence la musique. Céleste regarde furtivement par la porte : sur une glace se reflète l'image du romancier et de l'un des musiciens. La disposition spatiale des êtres et des objets assure une mise en scène de l'événement, que la jeune femme peut regarder à travers un miroir, un peu comme si elle était dans une salle de cinéma. L'appartement du romancier est bien un lieu spéculaire : laboratoire, réseau, rhizome. *Céleste* ne cesse de taper sur ce clou, encore davantage lors de cette scène du quatuor : l'écriture pure n'existe pas, car elle doit s'altérer à travers différentes formes et divers modes pour être en mesure de « prendre ». Que la porte de l'appartement du romancier s'ouvre seulement pour accueillir des musiciens, et éventuellement son frère qui viendra le voir lors de ses derniers moments de vie, nous paraît un fait particulièrement significatif.

Comme le remarque en effet Antoine Hennion dans un beau livre, la musique est une théorie en acte des médiations, car la musique comme peu d'arts – sinon le cinéma – a besoin pour exister d'un « luxuriant tissu de médiations hétérogènes⁴⁷⁵ ». C'est ce que montre le miroir cinématographique dans lequel Céleste observe cette représentation. La musique, comme le temps, comme le génie, est toujours ce que l'on perçoit à travers un

⁴⁷⁵ Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Sciences Humaines », 2007 [1993], p. 16.

grand nombre de médiations et de modes d'existence. De là peut-être l'importance que prend progressivement Vinteuil, dans la lignée des artistes de la *Recherche*, par rapport à Bergotte et à Elstir. La fiction biographique est une médiation entre l'œuvre et la vie, comme la fiction littéraire de Proust conjugue une pluralité impressionnante de façons d'être au monde et d'habiter le temps.

Continuant notre description de la scène du quatuor dans *Céleste*, on remarque que le romancier, peu à peu, *met en scène* la musique : il arrête les musiciens, leur donne des indications, leur fait répéter un passage. Il invite Céleste à s'asseoir près de lui, si bien qu'elle participe à l'organisation du spectacle. Reposons donc la question que nous avait suggérée la remarque de Bonnet : imagine-t-on Proust dans une salle de cinéma ? La réponse, évidemment, ne peut qu'être négative. À l'inverse, s'il avait vécu à une autre époque, se serait-il muni d'un téléviseur et d'un lecteur de DVD ? Oui, certainement. Mais que l'on nous comprenne bien : il est évident que la question en soi est inintéressante au possible. Si Proust avait vécu à l'époque de la télévision, c'aurait été un autre Proust, et il n'aurait peut-être pas écrit la *Recherche*. Il faut se méfier de la thèse évolutionniste, comme on le montrera dans quelques instants lorsque nous pourrons revenir à notre compte rendu du bulletin. Proust n'a pas connu le DVD, et c'est très bien comme cela. Néanmoins, par sa passion pour les médiations intimes et pour les objets techniques en mesure de mettre en scène le monde à même le calme de son foyer, il serait absurde de dire que le mépris de Proust pour les images en mouvement aurait été similaire s'il avait pu les transformer, comme le fait son alter ego biographique avec le quatuor de Franck dans *Céleste*.

Cette séquence du quatuor est donc un jeu de médiations et de mises en scène. On pourrait aussi avancer que le biographique lui-même s'y expose en tant que médiations : il est une connexion, un montage. La médiation, c'est en effet ce qui fait l'art biographique, qui est à la fois un art du temps, un art de l'image et un art des affects. Il faut savoir que, dans le salon où est jouée la musique, se trouve entre autres choses le portrait de Proust par Jacques-Émile Blanche. On sait d'ailleurs que Proust, dans un geste hardi de mise en scène, s'est fait couper les jambes pour modifier la dynamique du portrait, qu'il aimait encore plus de cette façon. À un moment du quatuor, une sorte de travelling circulaire fait en sorte que la caméra se place derrière les musiciens alors qu'ils sont en train de jouer. Tout à coup, on voit les deux « Proust » : l'un sur son divan, à la droite de Céleste, et l'autre, au mur.

L'image rencontre ici son double, la biographie son sujet, le comédien son modèle, et cela se comprend parfaitement dans la logique des médiations, telle qu'accentuée par la musique. Comme le dit bien Hennion, « il faut passer les passeurs », et c'est précisément ce que s'acharne à mettre en œuvre la fiction biographique d'Adlon. La pensée esthétique doit comprendre non seulement que l'œuvre d'art est un médiateur privilégié, mais que l'est également chacun de ses modes d'existence. Dans le cas de *Céleste*, le biographique s'altère par la musique, afin de poser la question de la reconnaissance, ce que confirme la présence du tableau de Blanche. La réalité du biographique n'est donc pas dans l'imitation, mais dans l'oscillation. La vérité est dans la relation *en tant que* vérité.



Céleste (Percy Adlon, 1980)

La musique et l'imaginaire des médiations.



Céleste (Percy Adlon, 1980)

Combien de Proust dans cette image ?

C'est pourquoi la remarque de Bonnet, à la fin de son discours d'ouverture, nous semble pour le moins curieuse, et même contraire à ce qui devrait être le motif de la Société lors de ses réunions sur Proust et le cinéma. Bonnet dit en effet que « l'œuvre de Proust n'a rien à craindre du cinéma », pour ensuite ajouter que « bon ou mauvais, un film ne peut porter atteinte à une œuvre qui est indépendante des traductions ou des interprétations dont elle peut être l'objet » (p. 193). Si cette remarque nous paraît étrange, c'est bien parce que peu d'auteurs ont été aussi sensibles que Proust aux questions de la traduction et de l'interprétation, allant jusqu'à en faire des enjeux majeurs de son œuvre. On se souvient de la formule selon laquelle « la tâche et le devoir de l'écrivain sont ceux d'un traducteur ». Nous n'y reviendrons donc pas. Aussi, au *Temps retrouvé*, alors que le héros-narrateur, dans un espace-temps non déterminé, que l'on sait seulement postérieur au « Bal de têtes », entreprend d'écrire son *magnum opus* et d'en faire lire des bouts à des amis et à des critiques, plusieurs lui reprochent d'avoir une vision microscopique des choses, d'être un fouilleur de détails, ce à quoi le narrateur répond avec la métaphore contraire, celle du télescope, avançant ainsi une autre interprétation du roman en train de se faire. La traduction et l'interprétation sont donc des enjeux romanesques, et des questions posées à l'œuvre qui ne la rendent pas indifférente. On pourrait aussi dire que c'est l'œuvre, en tant qu'œuvre à faire, qui interroge ces procédés que sont l'interprétation et la traduction. Si Bonnet peut alors dire une telle chose, qui en soi n'est pas une bêtise, mais seulement contraire à ce que met en avant le roman de Proust, c'est peut-être parce que le noble président s'est fait prendre au même jeu que l'écrivain, alors que ce dernier critique ouvertement et sans trop d'élégance l'art du cinématographe, dans des pages qui sont contemporaines de celles portant sur l'œuvre à faire. Il est en effet inusité, comme nous l'avons maintes fois répété, que la plume de Proust puisse se faire si fine et si perçante lorsqu'il est question de l'instauration fictionnelle propre à la littérature, à la peinture, à la musique, à la photographie, mais aussi sur le stéréoscope, la lanterne magique, le kinétoscope, alors qu'elle n'affiche pas trop de gêne à être si intempestive, voire grossière, quand il est question de cinématographe. Bonnet, sans doute inconsciemment, se prosterne devant ces critiques et en fait la répétition dans son propre discours. Le roman de Proust n'a rien à craindre du cinéma, parce que ce même roman a dit que le cinématographe est grosso modo le seul art incapable de trouver ce qui fait « tilt » dans la réalité. Cette position de

Bonnet est-elle grossière ? D'un point de vue, sans doute, mais d'un autre l'intérêt n'est pas dans le jugement et la critique. Que des banalités aient été dites sur Proust et le cinéma en 1964, cela n'a rien de surprenant, et cela n'a rien pour nous intéresser non plus. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille tenir les paroles qui ont été proférées au bout d'un bâton rhétorique, pour taper par-delà la mort sur les divers intervenants qui les ont prononcées. Ce qui est dit est dit, et nous ne tenterons ni de le louer ni de le critiquer. Au petit jeu de la critique et de la déconstruction, on trouve toujours plus malin que soi, alors vaut peut-être mieux s'abstenir. Néanmoins, il n'est pas impossible d'utiliser quelques « fragments » de ce colloque – formules, raisonnements, inspirations cachées, etc. –, afin non pas de détruire, mais de construire, à l'image de ce que nous avons commencé à faire à partir d'une autre remarque de Bonnet, celle sur le couplage de la lanterne magique au théâtrephone.

Cette méthode constructiviste nous semble la meilleure, non pas dans l'absolu, mais parce qu'elle est la plupart du temps celle de Proust. Le montre bien un penseur proustien comme Luc Fraisse⁴⁷⁶, avec ses différents travaux, pratiquant ce qu'il nomme « l'étude des sources », dans une inspiration qui fait la reprise de certaines thèses de Michel Charles et de Gustave Lanson. L'idée est simple, et d'autant plus intéressante qu'elle rejoint ce que nous avons déjà pu écrire plus haut : si un romancier comme Proust a *toujours raison* (position que nous n'avons pas le choix d'aborder lorsque notre attention se porte sur un auteur), c'est aussi qu'il a toujours *ses raisons*, et que celles-ci sont toujours bonnes. Pour reprendre une formule déjà utilisée, Proust est un romancier qui fait flèche de tout bois. Tout est bon pour faire un roman. Toutes les raisons sont bonnes pour écrire. La construction de la « cathédrale » romanesque qu'est la *Recherche* rend compte de la pluralité des modes d'existence par lesquels le roman et l'inspiration s'altèrent afin de continuer leur chemin oblique. Le roman s'intéresse à tout, à ce qui est petit comme à ce qui est grand. En fait, comme le remarque Luc Fraisse dans un texte inspirant et très à propos⁴⁷⁷, il y a chez

⁴⁷⁶ On citera quelques-uns de ses plus importants ouvrages, où sa méthode revient de livre en livre, d'article en article, sans faiblir, gagnant au contraire en vigueur et en agilité : *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, 465 p. ; *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990, 574 p. ; *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, coll. « Les Livres et les Hommes », 1996, 514 p. ; *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 697 p.

⁴⁷⁷ Luc Fraisse, « Proust au royaume de l'image : De Vermeer au cinéma », dans *Le Nouveau Recueil*, n° 53, 2000, p. 105-115.

Proust une sorte de « prédilection du petit ». Ce ne sont pas les exemples qui manquent : petit pan de mur jaune, petite bande de jeunes filles, petite phrase de la sonate, petite madeleine trempée dans le thé, petite cuiller, mais aussi la bottine qui, après tout, est une petite botte. On peut donc revenir à une question qui vient d'être posée : Proust est-il, comme le croient certains de ses proches, un « fouilleur de détails » ? Cette prédilection du petit n'est-elle pas incriminante ? Bien sûr que non, et Luc Fraisse est le premier à l'admettre. Le « petit » proustien n'est pas petit en soi, il désigne plutôt un mode d'existence ou, même, un *mode de véridiction*. C'est par le petit que la vérité prend forme sur l'art, sur le temps, sur la vie. Par une inversion qui n'est pas inconnue à l'esthétique de la *Recherche*, le petit sera toujours plus grand que le grand : il est plus grand, car il possède davantage de connexions. La petite madeleine, plus que tout autre objet, personne ou paysage, permet de reconnecter tout un pan oublié de la vie du narrateur.

La méthode de Luc Fraisse pour penser Proust et son roman nous semble ainsi analogue au constructivisme latourien que nous encensons dans nos intermissions, et répond aux exigences de petit en tant que grand. Étudier les sources d'une œuvre, c'est, par exemple, faire la reprise des lectures de son auteur, car on ne sait jamais ce qui a pu l'influencer, et sans doute ne le sait-il pas lui-même. On trouve la formule de cela dans un autre article, qui gravite dans l'orbite de ce livre somme qu'est *L'œuvre cathédrale* : « le style est bien une cathédrale, dont l'échafaudage superficiel est l'assemblage voulu des idées, mais dont l'ossature renvoie à l'inconscient⁴⁷⁸ ». Pour Luc Fraisse, comme pour Proust d'ailleurs, la cathédrale est une œuvre collective, multiforme et multitemporelle – de même pour le style de l'écrivain. Par exemple, c'est ici le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*) qui permet au romancier de mener une collecte des données – à la fois conscientes et inconscientes, tout est là –, s'inspirant des cathédrales médiévales et gothiques pour être en mesure de faire la sienne propre. L'intérêt de ce genre de méthode ne saurait être l'imitation, car du coup tout serait fichu. Le dynamisme de l'étude des sources, que l'on pourrait rebaptiser « enquête sur le petit », réside dans une sorte d'archéologie de l'inconscient et du performatif, qui ne nous fait pas trouver du même, mais de l'autre. L'enquêteur est celui qui, au figuré bien sûr, a la tâche ingrate de jeter le bébé proverbial pour seulement garder l'eau sale. L'étude

⁴⁷⁸ Luc Fraisse, « Proust et Viollet-le-Duc : De L'église de Combray à l'esthétique de la *Recherche* », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 100^e année, n° 1, 2000, p. 83.

des sources est essentiellement constructiviste et rigoureuse, entre autres car elle doit construire avec le plus de rigueur possible. Nous ne sommes pas ici dans un délire d'associations libres ou dans un « cadavre exquis » surréaliste. L'étude des sources, telle que la pratique des proustiens comme Luc Fraisse, est une enquête sur les différents modes d'existence qu'instaurent la passion et la construction littéraires.

« Considérons encore ce monument, cette cathédrale. Nous la percevons comme une chose ; et cette chose n'est pas représentée illusoirement. Elle est présente, elle est réelle. Mais on y peut, on y doit discerner, en tant qu'œuvre d'art, d'une part le plan du pur essaim des phénomènes, d'autre part cette organisation en chose, en objet. Elle est d'une part un jeu esthétique de lumières et d'ombres, savamment combinées et conduites ; une symphonie de formes dans l'espace en profondeur ; donnant, à mesure que je m'y déplace, des arpèges de colonnades en perspective changeante, ou de riches accords de voûtes ou d'arceaux, de dalles ou d'autels. Tout cela fait une phénoménalité harmonique bien distincte de la perception réaliste que j'en prends d'autre part, qui organise tout cela en un objet solide et permanent, sujet et suppôt constant de tous ces phénomènes : l'église dont un architecte traça les plans et l'élévation, et qui abrite ici la piété des fidèles, les cérémonies du culte, la présence théologique d'un Dieu, l'assemblément monumental des pierres⁴⁷⁹ », écrit Souriau, développant le motif de la cathédrale comme Proust avant lui, et Luc Fraisse ensuite. La cathédrale, comme œuvre d'art mais aussi comme expérience intime et collective, existe *sur divers plans*. Elle est comme une sorte de potentialisation de l'espace et du temps. La cathédrale est donc la forme adéquate de l'enquête constructiviste et de l'étude des sources. L'éclairage de l'étude des sources – dont la méthode consiste à suivre un labyrinthe d'ailleurs analogue à ceux que l'on trouvait dans les cathédrales médiévales – rend vraisemblable ce qui d'emblée ne l'est pas. Pour expliquer la spécificité à la fois consciente et inconsciente d'une œuvre inachevée, mais pourtant d'innombrables fois reprise par les lecteurs, on doit sauter de connexion en connexion, cheminer « de travée en travée », comme le dit bien Fraisse. Comme le réseau latourien, l'étude des sources n'est pas tant ce qui est dessiné que l'outil avec lequel on dessine.

⁴⁷⁹ Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, op. cit., p. 88.

La fiction proustienne est d'ailleurs très sensible à ce genre de construction, et ce, non seulement par rapport à la thématique de l'œuvre cathédrale. Un exemple, choisi presque au hasard, le montre bien. Appelons-le, la « fiction de l'omnibus » :

Swann voyant passer un omnibus pour le Luxembourg où il avait à faire, avait sauté dedans, et s'y était trouvé assis en face de Mme Cottard qui faisait sa tournée de visites « de jours » en grande tenue, plumet au chapeau, robe de soie, manchon, en-tout-cas, porte-cartes, et gants blancs nettoyés. Revêtue de ces insignes, quand il faisait sec elle allait à pied d'une maison à l'autre, dans un même quartier, mais pour passer ensuite dans un quartier différent usait de l'omnibus avec correspondance. Pendant les premiers instants, avant que la gentillesse native de la femme eût pu percer l'empesé de la petite bourgeoise, et ne sachant trop d'ailleurs si elle devait parler des Verdurin à Swann, elle tint tout naturellement, de sa voix lente, gauche et douce que par moments l'omnibus couvrait complètement de son tonnerre, des propos choisis parmi ceux qu'elle entendait et répétait dans les vingt-cinq maisons dont elle montait les étages dans une journée. (I, 368)

Le trajet que trace « géographiquement » le parcours monotone de l'omnibus ne saurait à lui seul être qualifié de réseau. Du moins, pas de réseau objectif et, par là même, dynamique. Non, ce qui est réseau, ou ce qui « fait réseau » dans cette petite fiction proustienne, c'est, pour reprendre le terme qui se veut le leitmotiv de la présente intermission, la conjugalité que permettent les déplacements spatiaux du nouveau moyen de transport. Comme le dit souvent Guillaume Pinson dans ses travaux sur l'imaginaire médiatique au XIX^e siècle français, le romancier expérimente ici, par les moyens de la fiction, qui n'ont par ailleurs rien à enlever à ceux d'aucun autre mode, une « nouvelle forme de sociabilité ». Que le lecteur nous permette d'insister là-dessus, d'autant plus que nous l'avons prévenu que cette « reprise » proustienne se présentera à lui sous le mode du fourre-tout.

Or, l'intérêt de cette *forme* se caractérise par sa capacité d'adaptation et sa puissance d'altération. Le social survit, car il est en mesure de devenir autre. C'est l'avantage des Verdurin par rapport aux Guermantes : les premiers ont en souplesse ce que les seconds traînent avec eux comme immobilité relative. Les nouveaux riches, les bourgeois, n'ont pas le même héritage aristocratique que les rois de Combray, descendants de Geneviève de Brabant. C'est en s'altérant, en allant à la rencontre de la nouveauté, que les Verdurin finiront par prendre la place des Guermantes. Leur intérêt pour la musique, sur ce point, est tout sauf une coïncidence. L'altération est une éthique des médiations, alors que la musique en offre la théorie esthétique et pratique. Le salon Verdurin, « temple de la musique », est aussi la cathédrale des médiations : oui, on l'aura compris, un autre réseau. Swann y rencontre Odette, puis Odette y rencontre Forcheville. Elstir y joue à devenir M. Biche, à

moins que ce ne soit M. Biche qui y devienne peu à peu Elstir. Aussi, on peut à raison se demander à quel moment de la fiction les Verdurin sont en mesure de prendre le dessus, même symbolique, sur leurs adversaires du faubourg Saint-Germain. La réponse à cette question se trouve, selon notre humble avis, dans *La prisonnière*, dans une interpénétration remarquable des modes d'existence.

Il s'agit donc de la soirée musicale organisée chez Mme Verdurin, par Charlus, afin d'assurer l'ascension sociale de son protégé Morel, que ce dernier devrait rendre au Baron par une rechute de perversité. Tout se déroule à la perfection pour Charlus, qui a lui-même fait parvenir les invitations pour l'événement. Sont ainsi présents chez « la mère Verdurin » tous les plus grands pontes de l'aristocratie française. Mme Verdurin et son mari sont pour le moins enchantés de recevoir une telle visite, jusqu'au moment où ils se rendent bien compte que ceux-ci non seulement ne leur adressent pas la parole, mais qu'ils vont tous saluer Charlus comme si le Baron avait pris possession des lieux, et que Verdurin n'était que le nom de celui qui avait récemment posé de nouveaux volets. Mme Verdurin comprend que son emprise sur les différents modes de la situation est en train de basculer. Elle doit passer à l'action. Sa méthode est très ingénieuse, puisqu'elle consiste justement à disloquer l'action commencée par Charlus, et ainsi recadrer l'événement en sa faveur, quitte à nuire au jeune violoniste Morel, qui bénéficiait réellement de la présence des cousins et des cousines du Baron. On connaît la suite de l'histoire : Mme Verdurin, ayant envoyé Brichot distraire Charlus à l'extérieur du salon où vient d'être interprété le septuor de Vinteuil, fait venir Morel pour lui raconter nombre de mensonges, des calomnies que Charlus tiendrait sur son cas, sur le fait que son père était le domestique de l'oncle du narrateur et que le fils ne vaudrait pas mieux que le père, etc. La colère de Morel est immédiate, croyant que ces révélations feront de lui la risée de son régiment et annihilent du même coup toutes ses chances d'ascension sociale (Morel est un personnage balzacien). Charlus revient, tout fier d'annoncer que la Légion d'honneur sera certainement remise au jeune virtuose, si ce dernier laisse le Baron manœuvrer. Morel ne l'écoute pas, et se met à insulter Charlus devant sa famille et ses confrères. Le narrateur, époustoufflé, attend néanmoins la colère légendaire du Baron, qui pourtant ne se fera jamais entendre. Mme Verdurin a su trouver la bonne combinaison, et Charlus se trouve démolé. Cette soirée chez les Verdurin, on le sait aussi, contient en outre les plus belles pages de Proust sur l'art de

Vinteuil et sur les différentes médiations musicales. La musique en tant que théorie et pratique des médiations permet ainsi de tester les variations intensives de la passion humaine et les nombreux modes de celle-ci. Le basculement qui amène le lecteur du côté de Guermantes à celui des Verdurin s'inscrit dans un épisode romanesque où la musique est en avant-plan et éclaire ainsi le drame de ses différentes lumières. Cet adage bergsonien de *L'évolution créatrice* vaut pour toute la *Recherche*, en cela que le roman, morceau par morceau, érige la médiation au rang de méthode : « tout se remettra en mouvement, et tout se résoudra en mouvement ». Toute méthode constructiviste demande à l'interprète de pratiquer sa souplesse. Mais la souplesse et le mouvement ne règlent pas tout. La méthode constructiviste, comme l'acteur-réseau et l'étude des sources, est une méthode qui n'a que peu à faire avec les explications finales. Et pour cause, puisque l'interprète n'y croit goutte. Au contraire, ce qui l'intéresse ce sont les médiateurs qui permettent au monde de se tenir, tout en lui accordant sa liberté de mouvement⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ LONGUE NOTE SUR PROUST À L'ÉCRAN DE PETER KRAVANJA

S'il nous fallait un moment revêtir l'habit de celui qui juge, on noterait que c'est précisément ce manque de souplesse qui est criant chez Peter Kravanja dans son récent *Proust à l'écran* (Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Palimpsestes », 2003, 177 p.). Nous ne souhaitons certainement pas nous acharner sur son cas, mais le lecteur doit bien comprendre qu'il n'y a en fait et malgré les apparences aucun rapport entre son travail et l'enquête que nous tentons d'instaurer depuis les premières pages du nôtre. Nous n'évoquons pas le texte de Kravanja que pour l'attaquer (en bon professionnel, il faut parfois s'y attendre, non ?), mais surtout pour éviter tout malentendu. Par politesse, nous conservons d'ailleurs ces propos en note de bas de page, permettant ainsi au lecteur pressé de ne pas en tenir compte.

Ce que l'on pourrait reprocher à Kravanja est son manque de souplesse, et le peu de considération qu'il porte envers la recherche d'une méthode. Si comme le dit Latour il faut juger l'objectivité et la qualité d'un texte par sa facilité à « faire réseau », c'est-à-dire à rendre les acteurs actifs, on peut d'ores et déjà retirer *Proust à l'écran* de toute compétition, sous peine que son auteur se retrouve dans la même situation que Charlus lors de sa soirée Verdurin. Pour Kravanja, « Proust à l'écran » est une *évidence*. Après tout, il doit avoir raison, puisque les films sont là. Néanmoins, à considérer l'existence des adaptations comme une évidence inébranlable, on ne rend service à personne, et surtout pas à soi-même. L'existence des adaptations de la *Recherche* n'est pas une fin en soi, mais une promesse ou un élan. En les prenant pour acquis et, par là, préexistantes au problème, on dénature complètement l'entreprise qui consiste à s'intéresser à « Proust à l'écran ». On ne mène pas une enquête, on fait de l'analyse filmique, ce que Kravanja a toutes les misères du monde à faire d'ailleurs. Selon nous, et le lecteur du présent texte l'a bien vu, l'analyse filmique n'est qu'un moment de l'enquête sur les identités de Proust « cinéaste ».

La pire façon pour un texte de renoncer à la mobilité et à la souplesse, c'est de commencer à enchaîner les clichés et les idées reçues. Au mieux, un livre comme *Proust à l'écran*, et il nous fait de la peine de le dire, ne peut qu'être lu que comme un assemblage de critiques, au plus bas sens « journalistique » ou « publicitaire » du terme. Dire que « Ruiz a exploré le labyrinthe de la mémoire » ou évoquer « l'amour profond » d'Akerman pour le cinéma est, à nos yeux du moins, le geste antiproustien par excellence, alors que pour Kravanja il s'agit de brillantes conclusions. Proust ne se serait pas étouffé avec son infusion de tilleul en apprenant que son roman a été porté à l'écran, mais bien en lisant ce qui a pu être écrit sur les adaptations en question.

Toute l'argumentation de Kravanja repose sur une remarque vide et fausement rhétorique : « en définitive, si Proust n'était pas cinéophile, c'est que le cinéma n'était pas encore proustien » (p. 9 ; il nous faudra par ailleurs revenir sur cette phrase). Une telle idée n'est pas inutilisable, loin de là. Mais, pour y arriver, il faut une méthode qui accepte d'altérer le ton doctrinal et, surtout, délaisse les idées reçues au profit

des jeux de langage et des scénarios fictionnels. Dire que « Proust n'était pas cinéophile » est une absurdité, parler de « cinéma proustien » en est une autre (on a vu plus haut pourquoi). Pour ne pas continuer dans la méchanceté inutile, on s'en remettra à Souriau, pour faire comprendre au lecteur par la négative ce que nous reprochons à un texte comme *Proust à l'écran* : « Assurément la philosophie est encombrée de fantômes. Et les disciplines issues de la philosophie, mais soucieuses de s'orienter vers l'observation positive, n'en sont pas exemptes non plus. Ces fantômes, ce sont des mots soutenant debout des concepts vidés de contenu, restes d'anciennes constructions spéculatives, et toujours employés, comme s'ils désignaient des faits observables ; quand au contraire ils mettent à l'observateur des œillères, et lui cachent le réel, ou ne lui permettent de jeter sur lui qu'une vue oblique et décevante. Il y en a beaucoup en psychologie. L'esthétique en connaît aussi » (« La part de la contemplation », dans *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 151, 1961, p. 180). Que le lecteur, surtout s'il se prénomme Peter, nous pardonne d'insister, mais souligner, sans description plus avancée, que dans le scénario pour l'adaptation de Visconti « les scènes respirent amplement » ne provoque aucune instauration du côté du lecteur. En tant que lecteur, nous ne sommes pas touché par des clichés. C'est ce qui rend si amusante la lecture d'un Flaubert, puisque celui-ci se prend pour le Diogène du XIX^e siècle.

Aussi, avancer que Visconti est « un cinéaste du temps » n'explique rien, ne montre rien, sinon que l'on a bien retenu la leçon de Deleuze. Le temps ne saurait avoir le dernier mot sur l'espace, comme la littérature n'est en rien supérieure au cinéma, ou vice versa. Visconti, il est vrai, insiste dans ses fictions sur notre capacité d'être affecté par le temps, même lorsque celui-ci court vers sa décomposition. Bref, chaque cinéaste et chaque film qui sont touchés du doigt par l'auteur, à l'inverse du mythe du roi Midas, transforment tout en idée reçue, et empêchent ainsi le lecteur de tester pour lui-même la véritable gymnastique que proposent ces fictions.

Si le lecteur a encore des doutes, voici un dernier exemple, que par politesse nous ne commenterons pas : pour reproduire la doxa qui veut du mal à son adaptation, sans donner à aucun moment la parole aux acteurs, et sans expérimenter des médiations qui auraient pu lui fournir de nouveaux points de vue sur son objet, Kravanja se contente de dire que « Schlöndorff n'est ni Visconti ni Bergman » (p. 92). À cela, on ne peut répondre que Kravanja n'est pas Latour. Œil pour œil, cliché pour cliché.

Mais arrêtons de blaguer. Par cette note de bas de page certainement abusive – nous nous en excusons encore auprès du lecteur – nous souhaitons surtout rendre compte de l'importance d'adopter une méthode qui, tout en effectuant ses arabesques et entrechats, est aussi capable de se regarder dans un miroir. La méthode constructiviste est un style que se donne l'interprète : au contact de fictions, elle encourage son progrès moral et lui permet, dirait par exemple un Stanley Cavell, de poursuivre sa propre « recherche du bonheur ». Personne, et nul moins que Proust, ne cherche le temps perdu pour lui-même. Et ce n'est que rendre justice au romancier que de reconnaître l'existence d'un temps retrouvé.

Peut-être serait-il important de mentionner, par souci de clarté mais aussi d'honnêteté, un pastiche pour le moins *volontaire* réalisé par Kravanja, si bien que le plagiat n'est pas loin (en fait, il s'agit explicitement de plagiat). On lit en effet sur la quatrième de couverture, un résumé de l'ouvrage, qui se termine par cette phrase, sur laquelle nous avons promis de revenir : « S'agissant de la prétendue aversion de Proust pour le cinéma, l'auteur en vient à la conclusion que si Proust n'était pas cinéophile, c'est que le cinéma n'était pas encore proustien ». Le hic, c'est qu'un article d'Yves Baudelle, dont, en plus Kravanja vante les mérites dans son propre texte, formulait exactement la même phrase, et ce, près de sept ans avant la parution de *Proust à l'écran* : « À opposer le cinéma du temps de Proust et l'après-Proust du cinéma, à dissocier l'image-mouvement de l'image-temps, on voit où l'on arrive en définitive : à montrer que si Proust n'était pas cinéophile, c'est que le cinéma n'était pas (encore) proustien » (Yves Baudelle, « Proust et le cinéma », dans *Roman 20-50*, « Roman et cinéma » [dir. Paul Renard], numéro spécial, 1996, p. 66). Si quelqu'un souhaite appeler la police, libre à lui, mais le crime a déjà été commis. Il est tout de même amusant que ce que Kravanja nomme sa « conclusion » (qui ne l'est d'ailleurs pas vraiment...) soit *mot pour mot*, à l'exception d'une parenthèse, celle de Baudelle. Pas surprenant que *Proust à l'écran* soit publié dans la collection « Palimpsestes ».

« Proust et le cinéma », contrairement à *Proust à l'écran*, est un texte qui a beaucoup de mérites, dont celui d'être conscient des divers pans qu'est à même de recouvrir la problématique évoquée par le titre de l'article. Néanmoins, et le passage cité le montre bien, s'il fallait critiquer le texte de Baudelle, on soulignerait un rapport un peu confus au concept d'évolution et un recours trop simple à certains concepts deleuziens adoptés sans broncher. Nous le montrerons un peu plus tard, mais il n'y a à peu près rien de moins « évident », contrairement à ce que dit Baudelle en se référant à ces deux concepts, que « l'image-temps »

La médiation, le disent à leur façon Fraisse, Hennion et Latour, doit d'abord et avant tout être l'opération pratique des acteurs. Elle ne peut être le seul fait du théoricien, sinon celui-ci sera toujours extérieur à son « enquête ». Ces considérations, loin de nous avoir égaré en quelque terre étrangère, nous ramènent au contraire en plein cœur de notre problème, celui de comprendre pourquoi et comment s'est dit ce qui s'est dit sur Proust et le cinéma en 1964. Écoutons donc le premier intervenant, P.-L. Larcher, qui prend la parole à la suite du discours introductif de Bonnet, lequel a déjà pu retenir notre attention. Larcher commence ainsi sa présentation devant les « fidèles » d'Illiers-Combray : « Ce sujet – l'œuvre de Proust devant le cinéma – nous a paru permettre d'échanger des vues qui ne consistent pas seulement à savoir si cette œuvre peut être appelée à inspirer l'auteur d'un film mais aussi à approfondir encore, peut-être, par ce moyen, son caractère tout-à-fait [*sic*] unique dans l'histoire littéraire ». Pour ensuite continuer de la sorte, ce qui n'est pas inintéressant pour nous : « Nous avons eu l'occasion déjà, dans un de nos précédents colloques, de discuter pour établir si Proust était romancier ou poète, et il est apparu que, malgré les thèses opposées qui ont été soutenues, il n'était pas possible d'aboutir à une conclusion. Lorsque l'œuvre de Proust a paru, on découvrait dans sa présentation commune une erreur d'esthétique car elle semblait bien autre chose que de la littérature et elle perdait même de son importance à la considérer comme telle » (p. 193-194). Disons-le tout de suite, car cela n'importe en fait que très peu, les conclusions auxquelles arrivent Larcher dans sa communication ne nous intéressent guère. Aussi, il ne nous paraît pas avantageux

deleuzienne et le « temps à l'état pur » proustien. Finalement, bien que cela n'ait rien d'absolu, on serait tenté de reprocher une dernière chose à l'article de Baudelle, malgré toutes ses qualités, à savoir qu'il collecte un nombre impressionnant de données en vue d'une enquête, sans jamais que l'écriture ne participe à l'investigation. « Proust et le cinéma » est un article savant, doctrinal, qui présente à chaque page ses dix notes réglementaires, faisant état d'un lourd appareil critique et historique, mais sans que celui-ci soit orienté. Cela n'est évidemment pas mauvais en soi, au contraire, mais il nous semble préférable, étant donné la nature du sujet traité, que l'écriture d'une telle problématique fasse autre chose que rapporter des faits en enchaînant page après page des petites conclusions statiques : une force doit être en mesure d'orienter l'étude de sources. Il ne serait donc pas déplacé de conclure cette note interminable par une note plus joyeuse, tirée du troisième paragraphe de la seconde édition du *Gai savoir*, où Nietzsche écrit : « Nous ne sommes pas des grenouilles pensantes, nous ne sommes pas des appareils objectifs et enregistreurs avec des entrailles en réfrigération, il faut sans cesse que nous enfantions nos pensées dans la douleur et que, maternellement, nous leur donnions ce que nous avons en nous de sang, de cœur, d'ardeur, de joie, de passion, de tourment, de conscience, de destin, de fatalité. La vie consiste, pour nous, à transformer sans cesse tout ce que nous sommes en clarté et en flamme, et aussi tout ce qui nous touche ». Aborder un sujet comme Proust et le cinéma demande à l'écriture bien autre chose que de conclure et de juger. Le vrai point de départ de l'enquête serait donc ceci : l'écriture est une métamorphose.

d'interpréter à outrance ses paroles, par exemple en donnant l'impression de les entourer d'un solide « cadre théorique ». Ce que dit Larcher ne ressemble en rien à un tableau, alors n'allons pas nous embêter à trébucher dans les allées mal éclairées et poussiéreuses des antiquaires afin de trouver ce qui pourrait nous sembler, dans un moment de faiblesse, un cadre adéquat. Ce que nous cherchons est à la fois dit dans le texte (la retranscription de la conférence), tout en y étant caché. Encore une fois, cela répond à la mobilité théorique que demande l'activité première de l'enquêteur, celle qui consiste à suivre les acteurs.

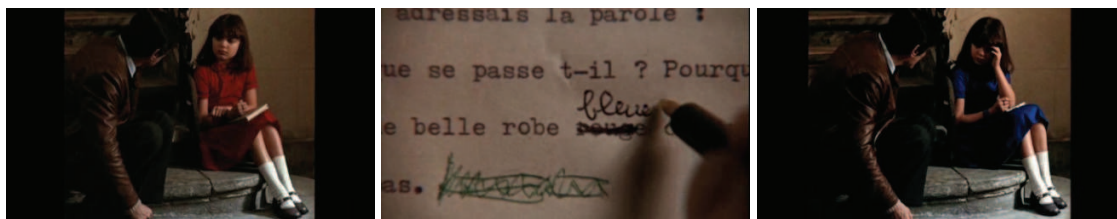
Larcher, donc, comme tout lecteur attentif du roman de Proust, a été affecté par la *Recherche*. L'œuvre s'est transformée peu à peu devant ses yeux, et a commencé à lui poser des questions de toutes sortes et à produire des visions de toutes les couleurs. À lire Larcher, une de ses préoccupations semble être ce que l'on pourrait appeler la « persistance ontologique » de la *Recherche*. Que la *Recherche*, souligne Larcher, ait été reçue par certains comme une « erreur d'esthétique », voilà quelque chose de vraiment intéressant. Bien sûr, en dépit de toute la hardiesse du romancier, ou, plutôt, *grâce* à toute sa hardiesse, la *Recherche* n'est pas une erreur d'esthétique. Serait-elle d'abord un hapax ? Cela est en effet loin d'être impossible. Proust, comme bien d'autres avant lui, mais avec une touche qui lui est nécessairement propre, a compris que pour persister dans son être le roman avait besoin de s'altérer. Peut-être valse-t-il à l'occasion avec d'autres modes, que ce soit la poésie ou le cinéma, mais il n'en reste pas moins que la *Recherche* a été pensée par Proust comme un roman. Une pensée de Bergson peut ici nous être utile : « On est libre de donner aux mots le sens qu'on veut, quand on prend soin de le définir : rien n'empêcherait d'appeler "science" ou "philosophie", comme on l'a fait pendant longtemps, toute espèce de connaissance. On pourrait même [...] englober le tout dans la métaphysique. Néanmoins, il est incontestable que la connaissance appuie dans une direction bien définie quand elle dispose son objet en vue de la mesure, et qu'elle marche dans une direction différente, inverse même, quand elle se dégage de toute arrière-pensée de relation et de comparaison pour *sympathiser* avec la réalité⁴⁸¹ ». Le philosophe a ici raison, comme Larcher d'ailleurs (n'oublions pas : les acteurs ont toujours raison) : lorsque le narrateur de la *Recherche* parle de son « roman », nous savons, mais en même temps nous ne savons pas, de quoi il parle exactement, et pas seulement parce que nous ignorons tout de l'histoire

⁴⁸¹ Henri Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 1392, note 1. L'auteur souligne.

que racontera ce roman. Les œuvres d'art sont des entités à forte capacité d'autodéfinition. Seulement, il arrive souvent que nous ne parlions pas leur langage, et qu'ainsi ce qu'elles croient nous dire avec beaucoup de clarté soit pour nous à peu près incompréhensible, du moins dans l'immédiat. Du coup, parler de l'œuvre de Proust, comme le font Bonnet, Larcher et leurs comparses, *devant le cinéma*, voilà une façon originale s'il en est d'offrir un éclairage « ontologique » nouveau au roman.

Il faut bien comprendre que, par « roman », Proust entend ou plutôt *visé* un redécoupage conceptuel et esthétique. C'est sans doute pour cela que certains ont pu parler d'« erreur esthétique » à la parution de *Swann* en 1913, livre d'ailleurs refusé par la plupart des éditeurs et finalement publié *à compte d'auteur* chez Bernard Grasset. Par contre, il ne faut pas croire que Proust lui-même était parfaitement conscient ou lucide devant ce qu'il tentait de définir comme un « roman ». C'est l'avantage de la critique génétique de montrer en quoi un texte comme celui de la *Recherche*, à tous les moments de sa rédaction, a coexisté avec un nombre important de variantes, de redites et de reprises. Il serait dangereux de considérer le roman comme un objet univoque, et les paroles de l'auteur comme un discours autoritaire et qui s'appuie sur de solides bases rhétoriques. D'abord, n'oublions pas que la *Recherche* est un roman posthume, triplement posthume si l'on considère que *La prisonnière*, *Albertine* et *Le temps retrouvé* sont trois titres parus des années après la mort de Proust. L'écrivain, ce que soulignent d'ailleurs des films comme ceux d'Adlon et de Ruiz, est mort à la tâche, en ajoutant une nouvelle couche de corrections aux épreuves de *La prisonnière*. Peut-être doit-on aussi le rappeler, mais *Swann*, le premier tome, a eu besoin d'au moins cinq corrections d'épreuves différentes avant d'en arriver à une version à peu près finale. Et encore, on imagine bien Proust courir chez l'éditeur, paperoles à la main, lui ordonnant dans le désordre le plus complet ce qui, au plus vite, doit être modifié. Ici, la vie et l'esthétique partagent les mêmes préoccupations. La génétique textuelle est en effet une autre enquête sur les « modes d'existence » du littéraire. Un mot, changé à l'improviste par le romancier sur la dernière épreuve de son texte, nous donne-t-il à lire un nouveau roman ? Étrangement peut-être, c'est un cinéaste qui a développé cette question avec le plus de finesse : nous parlons bien sûr du personnage de Charles Denner, Bertrand Morane, dans *L'homme qui aimait les femmes*, fiction trufaldienne de 1977. Casanova malgré lui, Morane, ingénieur de profession, en vient à écrire un roman que l'on

devine à peu près autobiographique, racontant ses aventures avec les centaines de femmes que le destin a pu mettre sur sa route. À un moment, chez l'imprimeur, il demande une correction aussi impromptue qu'inexplicable : changer la couleur de la robe d'une enfant. A-t-on le droit de dire à l'écrivain qu'il s'agit d'une frivolité, que cela n'a pas d'importance ? Évidemment pas. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'écrivain qui consciemment opère ce changement, mais l'œuvre qui lui a posé une nouvelle question à laquelle il répond par bleu plutôt que par rouge. L'analyse génétique, comme l'étude des sources et autres méthodes précédemment évoquées, ne doit pas se contenter d'être un acte d'érudition, aussi virtuose soit-il. On peut certes expliquer une rature par une autre rature, un ajout par une lecture hypothétique de l'écrivain, mais il faut se rappeler, comme le font les acteurs que nous avons convoqués lorsqu'il était question de cela, que chaque rature et que chaque ajout correspond à une question nouvelle posée par l'œuvre, dont les diverses entités sont à la recherche de leurs possibilités d'être.



L'homme qui aimait les femmes (François Truffaut, 1977)

Mettre le roman de Proust *devant le cinéma*, comme le font les « Amis » de 1964, c'est ainsi permettre à l'œuvre de poser de nouvelles questions, qui étaient peut-être virtuellement comprises en son sein, attendant le moment opportun pour se révéler. « Ce qu'il faut noter, c'est que le mot n'a pas la même valeur chez Proust ; le mot vient d'une sensation éprouvée et cette sensation provient d'une image. C'est donc une image qui va être décrite et éclairée par d'autres images dans la métaphore ; mais ces images sont conservées par la mémoire et ce sont des images qui vont servir de matière à l'œuvre de Marcel Proust » (p. 194), dit Larcher, s'autorisant ainsi à explorer cinématographiquement le changement de valeur opéré par Proust, non seulement dans le mot, mais dans le système même de l'œuvre. À partir des propres questions que l'œuvre lui pose, Larcher recompose fictivement une expérience de lecture du roman, pour ainsi annoncer ce sur quoi devrait

reposer une adaptation cinématographique de la *Recherche*. Donnons-lui encore la parole, et de façon significative, afin d'être par la suite réellement en mesure de suivre l'acteur dans son chemin et dans ses métalangages :

Lorsque nous lisons une page de Proust, notre esprit suivant l'esprit du Narrateur voit se succéder les images que cet esprit puise dans la mémoire sans s'apercevoir qu'aucun lieu chronologique ni logique n'existe entre elles ; mais nous éprouvons de cette succession une série de sensations qui viennent se superposer à celles que le Narrateur évoque et qui nous donnent ainsi cette impression que suscite une émotion que nous arrivons à partager avec le Narrateur.

Il faudra donc que le spectateur du film inspiré par Proust devienne comme ce lecteur et que son esprit voie les images, qui sont issues de la mémoire du Narrateur, se succéder dans l'ordre où elles sont évoquées par ce dernier. On en arrive à confondre son état d'âme avec celui du Narrateur.

Que l'on ne vienne pas nous dire qu'un film ainsi conçu manquerait d'intérêt parce que cette communication spirituelle du public avec l'esprit du Narrateur ne pourrait se produire comme l'émotion que le public éprouve à l'action d'un personnage auquel il s'attache et dont il partage les vicissitudes. Le film devient ainsi subjectif et n'est-ce pas là le but suprême de l'art ?

C'est là que nous touchons à ce point délicat qui différencie l'œuvre de Proust du roman. Le propre du roman est, en effet, de raconter et de décrire mais l'œuvre de Proust n'est pas un roman puisqu'elle est avant tout le déroulement d'observations et d'idées qu'elle suscite, issues d'une conscience qui les élabore et les exprime par des images qui sont le reflet de la mémoire. (p. 194-195)

La projection d'un film imaginaire vient valider les intuitions de l'interprète selon lesquelles la *Recherche* n'est pas un roman. L'art cinématographique serait ainsi la poussée instauratrice qui permet à l'interprète d'enregistrer les formes d'existence, particulières et hétéroclites, du texte de Proust. Le cinéma devient *producteur de différences*. Injecter du cinéma dans la réflexion c'est mettre l'accent sur les différences intrinsèques du texte proustien qui l'éloignent de l'objet « roman », comme ces radiographies dont la tenue exige que le patient ingurgite un liquide qui mettra en évidence certains organes plutôt que d'autres.

Il serait évidemment absurde de dire qu'en aucun cas et que d'aucune façon la *Recherche* ne ressemble à ce que l'on connaît sous l'appellation « roman ». D'une part, cela serait absurde parce que nous « modernes » sommes réputés pour cette facilité à créer du désordre à même notre propre maison, sans compter que nous avons aussi énormément de facilité à tout mélanger. C'est ce qui rend si curieuse et intrépide l'aventure théorique d'un Latour, qui cherche à la fois à donner une voix à tous les modes d'existence dans leur spécificité, mais également à refaire la cartographie de leurs multiples embranchements et métissages. Toutes les « enquêtes » de Latour sont des scènes diplomatiques imaginaires où se (re)jouent ces différents enjeux. « Roman », donc, n'est pas tant un genre ou une forme,

que l'occasion d'une expérience collective et plurimodale d'énonciations. En d'autres termes, le « roman » n'existe pas, il *insiste*. D'autre part, il est absurde de dire que la *Recherche* est ou n'est pas un roman, puisque tout est une question de design. Le « roman » proustien est un procédé extrême de ce que Deleuze et Guattari ont appelé la « déterritorialisation » : il déplace le romanesque. Si l'on préfère, Proust pense le roman comme un espace-temps quelconque : rien n'y est encore stable ou formé, on n'y rencontre pas des états de choses, mais, comme on vient de le dire, des insistances. Pour Proust, la continuité de l'action romanesque ne peut s'établir que par plusieurs réseaux de discontinuités. Or, tout cela s'explique relativement simplement, si l'on pense à cette formule célèbre du narrateur, que nous avons déjà pu rencontrer à quelques reprises : « Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation » (IV, 478). En effet, tout se joue dans la coexistence du « aurait pu » et du « n'aurait pas pu ». Le roman de Proust répond à cette recherche d'un langage capable de rendre compte de ce pluralisme des valeurs, et de faire circuler ces dernières à travers différents réseaux. Lire la *Recherche*, c'est accepter de suivre la multiplicité des rhizomes de la vocation romanesque.

« Celui qui voudra tenter l'adaptation de l'œuvre au cinéma devra tout d'abord la repenser et mettre en pleine lumière l'idée profonde qui l'inspire en respectant la construction spirituelle qui la soutient. Proust s'est assez plaint de l'incompréhension des critiques qui ne parviennent pas à le saisir » (p. 197), conclut Larcher, dans un langage que nous sommes maintenant plus à même de comprendre et de respecter. Cette adaptation fictive, selon Larcher, devra insister sur « les étapes de cette ascension spirituelle, les rencontres salutaires, les intercesseurs » (p. 198). Dans nos propres mots, inspirés il est vrai de Latour, il s'agit de mettre en scène les *discontinuités essentielles* du roman alors qu'elles insistent sur son décentrement, et sur les réseaux que créeront les différents modes que l'expérience des limites pourra expérimenter. Une telle adaptation n'aura ainsi pas d'autre choix que de se mettre elle-même en péril, de toujours se tenir sur la crête. Mais n'est-ce pas ce qui est commun aux grands films, justement, que d'arriver à questionner les

capacités d'être de l'art cinématographique ? La tâche des adaptations est au moins double, puisqu'elles doivent également interroger les modes d'existence de l'œuvre adaptée. Sans que l'on y retrouve de déclarations fracassantes et sans la présence de penseurs décapants et vraiment originaux, mais au contraire en suivant les connexions puis en acceptant le métissage des intuitions et des métalangages, la lecture de quelques pages du « Bulletin » de 1964 nous a permis de mettre en scène, même sommairement, les médiations qui sont en mesure d'instaurer dans le réel et dans la fiction la conjugalité de Proust et du cinéma. Sur ce « Bulletin », et sur sa suite de 1965, il y aurait évidemment d'autres choses à dire. Néanmoins, il nous a semblé plus prudent de nous concentrer sur quelques idées de Bonnet et de Larcher, puisque ce sont ces deux acteurs qui nous ont semblé les plus hardis dans leurs explorations respectives d'une « forme » cinématographique pouvant accueillir Proust et son roman. Ce suivi des acteurs nous a été salutaire, mais il nous faut encore pratiquer cette *forme de conjugalité*, afin de rendre compte des séries de transformations qui sont à même d'y coexister.

Une rêverie « conjugale »

Avec les pages qui suivent, nous tenterons d'explorer certains réseaux de relations à travers lesquels doit passer et repasser la conjugalité afin de se maintenir. Ce travail, que nous menons depuis les premières lignes de la présente « intermission », vise à la fois une poussée vers l'abstraction et une intensification du concret. Aussi, il ne faut pas l'oublier, nous avons promis au lecteur de réfléchir sur nos enjeux *grâce au temps*, faisant ainsi suite aux images et aux adaptations.

Mais il faut bien comprendre que, contrairement à ce que dit la lettre du texte de Proust sur cette question primordiale et originelle, surtout si on lit le roman en étant aussi pressé qu'un citron ou qu'un lapin anglais, *le temps n'est pour ainsi dire jamais donné à l'état pur*. Pour mémoire, rappelons rapidement le passage, puisque le lecteur le connaît déjà. Nous sommes au début de la deuxième section du *Temps retrouvé*, à la suite des réminiscences de l'hôtel Guermantes – pavés, cuiller, serviette. Ce sont, comme le dit Proust lui-même, les « trois reprises » du *Temps retrouvé*. L'intérêt de ces réminiscences,

nous semble-t-il, est qu'elles sont à la fois pour le narrateur la promesse d'un mode supérieur d'existence et celle du siège d'une fiction à venir. Une fiction du temps, puisque c'est sur ce mode que se décline l'expérience : « Rien qu'un moment du passé ? Beaucoup plus, peut-être ; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux » (IV, 450). Retenons cette forme « substantifique » de conjugalité entre les temporalités. Il n'est pas impossible que nous en ayons encore besoin.

On dit généralement, et avec raison, que ce passage du *Temps retrouvé* représente un véritable moment d'extase pour le héros-narrateur. Ce dernier comprend l'ossature du réel, car il est maintenant en mesure de suivre les différentes lignes d'univers qui s'offrent à lui à travers les réminiscences. Pour lui, c'est quelque chose comme une grande « respiration cosmique ». La joie est donc sans borne et, du coup, il ne retient plus sa pensée et se lance dans un puissant discours esthétique et conceptuel, que tout proustien voit, encore une fois avec raison, comme une panacée. L'énervement du lecteur se combine à celui du héros-narrateur. Les deux font clan dans cette oraison des grandes vérités. Voici le premier moment de la tirade proustienne, qui représente certes un morceau presque indépassable de littérature philosophique, mais qui mériterait peut-être malgré tout quelques coups de « bâton » rhétorique :

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. – à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence – et, grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhendait jamais : un peu de temps à l'état pur. L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes et du baptistère de Saint-Marc, etc., cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine, qu'elle leur assigne. (IV, 450-451)

Si nous parlions, même à la blague, de coups de bâton, il faut mentionner tout de suite qu'il ne s'agit pas d'autre chose que d'un bâton qui serait lui aussi proustien, à savoir que l'auteur est si hardi qu'il peut lui-même mettre en relief ses propres dires et écrits. Il ne

s'agit pourtant pas de tomber dans une dichotomie à la Vincent Descombes (*Proust. Philosophie du roman*), aussi intéressante soit-elle d'ailleurs, ce que nous sommes les premiers à reconnaître. Il n'y a pas, bien vêtu et gentiment immobile pour sa photographie de classe, un Proust « philosophe » et, de l'autre, tout aussi figé, un Proust « romancier ». Mais, dira le lecteur, n'est-ce pas vous qui nous cassez les oreilles depuis maintenant des centaines de pages sur ce que vous appelez Proust « cinéaste » ? Ne tombez-vous pas dans le même piège que maître Descombes ? Nous répondrons d'abord à ce lecteur clairvoyant que Descombes ne tombe dans aucun piège. Son *Proust* est un ouvrage conséquent et nécessaire. Pour sa démonstration, aurait-il besoin de fixer deux entités conceptuelles et rhétoriques pour mieux les faire dialoguer, cela est certes son affaire. Ensuite, le lecteur doit remarquer que notre Proust « cinéaste » ne combat pas dans le ring de la vérité quelque Proust « romancier » ou « philosophe ». Nous ne cherchons pas le dualisme, d'autant plus qu'à ce jeu nous ne pourrions que perdre. En effet, à aucun moment il n'a été question de prouver que Proust était davantage « cinéaste » que « romancier », même en se référant à une thèse pseudo-évolutionniste selon laquelle Proust aurait encensé l'art cinématographique si celui-ci avait été riche de toutes les splendeurs que nous lui reconnaissons aujourd'hui (cf. Kravanja et Baudelle). Notre pensée vise plutôt la coexistence de tous les « Proust » que l'on peut construire, si bien sûr on trouve les réseaux nécessaires pour cette délicate opération. Mais ne nous éloignons pas trop. Allons-y d'une formule un peu trop radicale, pour ensuite la nuancer grâce entre autres à une fiction philosophique bergsonienne : notre Proust « cinéaste » est aussi pur que le « temps à l'état pur » du narrateur au *Temps retrouvé*, c'est-à-dire qu'il ne l'est pas, du moins selon la définition habituelle du terme.

Reprenons tout ça. Remarquons pour commencer que les idées du narrateur sont assez curieuses : pour une fois, il goûte le « temps à l'état pur » – qui n'est autre que la coexistence du passé, du présent et du futur –, alors que d'habitude il ne pense qu'à un *pur* passé, il ne vit que dans un *pur* présent, et ne se projette que dans un *pur* futur. La « pureté » que découvre le narrateur n'est pas un idéal romantique ou transcendant, quoi que laisse entendre le romancier avec ses formules pour le moins hautes en couleur. Descombes et Anne Henry jugent d'ailleurs assez sévèrement ce passage de l'« Adoration perpétuelle ». Si le lecteur nous permet une caricature du problème, qui n'en conserve que

les gros traits, le premier affirme que c'est là que Proust est le moins romancier, puisque la « philosophie » y est la plus directe et donc la moins romanesque. Critique similaire chez Henry, alors qu'elle démontre la non-originalité de la « philosophie » de Proust, puisque celui-ci serait, comme nous tous, le produit de son temps et le fruit de ses lectures (de Schelling et de Schopenhauer, principalement). Ce que dit Henry est toutefois assez différent de la méthode d'un Luc Fraisse, puisque l'étude des sources telle que pratiquée par l'auteur de *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*⁴⁸² fonctionne de diverses façons et réfute la plupart du temps la « mêmété » de la création et de la réflexion. En un mot, pour Fraisse, contrairement à Henry et à Descombes, malgré les oppositions qui caractérisent les positions de ces derniers, ce n'est pas parce que Proust a lu Schopenhauer (ce qui d'ailleurs est loin de constituer une évidence pour l'historien) que toute cette philosophie est aussi nécessairement la sienne. Les gestes de Henry et de Descombes, d'une certaine façon, seraient ainsi non proustiens, puisque pour l'auteur de la *Recherche*, et comme le montrent particulièrement les passages philosophiquement ambigus du *Temps retrouvé*, la pureté est un *devenir*. Pour reprendre une réflexion que nous avons menée un peu plus tôt : la pureté n'existe pas, elle *insiste*. Diverses formes, figures et tendances coexistent en elle. De même, Proust « cinéaste » n'existe pas. Ce n'est pas un existant ou une entité, mais une *insistance*. À la rigueur, en étant bien prudent, on pourrait dire qu'il s'agit d'un point de vue, si l'on accepte de considérer le point de vue non pas comme quelque chose de stable mais, à l'inverse, comme essentiellement actif et dynamique. Le « cinéaste » est un acteur qu'il nous faut suivre pour comprendre et adopter ses différents métalangages.

Le temps n'existe qu'en s'altérant, comme dans la *Recherche* la philosophie (que Proust a longtemps étudiée à la licence) survit par altération romanesque. C'est cela la « pureté » proustienne. C'est également l'étrange définition que Bergson a donnée au « possible », à savoir qu'il n'est pas l'ombre de la réalité ou quelque chose de tout près qui n'attend que le moment adéquat pour naître. Non, le possible, ce serait la réalité *plus* quelque chose : « le possible est l'effet combiné de la réalité une fois apparue et d'un

⁴⁸² Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, 1332 p.

dispositif qui la rejette en arrière⁴⁸³ ». Bergson donne également l'utilisation contraire du possible, qui représente selon lui un faux problème philosophique : « le possible aurait été là de tout temps, fantôme qui attend son heure ; il serait donc devenu réalité par l'addition de quelque chose, par je ne sais quelle transfusion de sang ou de vie ». Vraiment ? Si c'est le cas, et on verra dans un instant que les arguments de Bergson sont convaincants, la présente intermission devient l'occasion de mettre un peu d'eau purificatrice dans notre vin, et dans celui de Deleuze. En effet, ce dernier ne dit-il pas, dans un passage de *Cinéma 2* précédemment évoqué et commenté, que « l'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme⁴⁸⁴ ». Pourtant très peu bergsonien ici, Deleuze tente toutefois de racheter l'énormité (pas nécessairement malvenue ou négative, précisons-le) de sa formule en ajoutant que l'image-temps « est virtuelle, par opposition à l'actualité de l'image-mouvement. Mais, si virtuel s'oppose à actuel, il ne s'oppose pas à réel bien au contraire ». Tout paraît mélangé. Mais cela est fait à dessein, puisque ce n'est que par la conjugalité de plusieurs problèmes de natures différentes que nous serons en mesure de mettre de l'ordre dans notre réseau, ou, ce qui serait plus juste, de montrer en quoi le désordre est aussi une forme d'ordre, et qu'il ne faut pas le balayer du revers de la main. *La vérité ne se déploie qu'à partir de la multiplication et de l'entretien des opacités*. Voilà ce que pourrait être la seule philosophie proustienne.

« Au cours de la grande guerre, des journaux et des revues se détournaient parfois des terribles inquiétudes du présent pour penser à ce qui se passerait plus tard, une fois la paix rétablie. L'avenir de la littérature, en particulier, les préoccupait. On vint un jour me demander comment je me le représentais. Je déclarai, un peu confus, que je ne me le représentais pas. “N’apercevez-vous pas tout au moins, me dit-on, certaines directions possibles ? Admettons qu’on ne puisse prévoir le détail ; vous avez du moins, vous philosophe, une idée de l’ensemble. Comment concevez-vous, par exemple, la grande œuvre dramatique de demain ?” Je me rappellerai toujours la surprise de mon interlocuteur quand je lui répondis : “Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je

⁴⁸³ Henri Bergson, « Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 1341. Les autres citations extraites de la réflexion de Bergson sur ce sujet proviennent toutes des mêmes pages, 1339-1344.

⁴⁸⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 51.

la ferais” », voilà comment Bergson commence sa réflexion, aux pages que nous avons indiquées, sur le rapport de conjugalité entre le possible et le réel. Le possible est donc la rétroaction du réel sur lui-même, le réel *plus* sa rétroaction. Citons la suite de cette petite fiction, où le vieux philosophe se met lui-même en scène en tant que rectificateur du sens commun : « Je vis bien qu’il concevait l’œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles ; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d’elle la clef de l’armoire. “Mais, lui dis-je, l’œuvre dont vous parlez n’est pas encore possible.” – “Il faut pourtant bien qu’elle le soit, puisqu’elle se réalisera.” – “Non, elle ne l’est pas. Je vous accorde, tout au plus, qu’elle l’aura été.” – “Qu’entendez-vous par là ?” – “C’est bien simple. Qu’un homme de talent ou de génie surgisse, qu’il crée une œuvre : la voilà réelle et par là même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l’aurait pas été, si cet homme n’avait pas surgi. C’est pourquoi je vous dis qu’elle aura été possible aujourd’hui, mais qu’elle ne l’est pas encore » (Bergson souligne). Paradoxalement, on pourrait ajouter que le possible c’est à la fois *ce qui devient* et *ce qui avait toujours déjà été là*. La force des grandes œuvres est de bouleverser et de recomposer l’histoire de la fiction, du moins d’en donner une version alternative. L’œuvre n’était pas encore possible, jusqu’au moment où elle le devient. Puis, tout à coup, le passé se recompose et gagne en relief grâce à ce que le philosophe a nommé ailleurs le mouvement rétrograde du vrai. Un concept de Bayard – théoricien qui, malgré ses farces et ses « jeux de langage », nous semble devoir être considéré avec le plus grand sérieux, précisément *grâce* à ses farces et ses jeux de langage –, celui du « plagiat par anticipation », exprime en quelque sorte cette double idée du possible et du mouvement rétrograde du vrai.

Bayard remarque que les auteurs du passé ont souvent, consciemment ou non, plagiés leurs confrères *du futur*. Oui, lecteur, tu as bien lu. Bayard donne quelques exemples, pas tous convaincants, du moins pas tous au même degré. Mais la démarche est toujours identique : chercher dans l’œuvre non pas ce qui va de soi, mais ce qui accroche. Jouer avec ce qui ne peut se comprendre sans avoir recours au jeu. Un exemple qui fonctionne bien est celui de *Zadig*, lors d’un passage, sans précédent et sans héritier dans le texte, où le personnage, analysant les empreintes sur la terre et autres indices de plus en plus minuscules, est en mesure de recomposer avec une acuité remarquable la scène qui a

eu lieu il y a peu de temps mais à laquelle il n'a pas assisté. Cette utilisation de l'indice comme forme transcendante de vérité, si bien sûr on est capable de l'interpréter, préfigure les aventures d'un autre héros, celui de Conan Doyle. Et encore le mot est faible. La déduction y joue exactement le même rôle, se déploie de la même manière au sein du tissu romanesque, et utilise un style littéraire comparable. Mille millions de mille milliards de mille sabords, dirait un Capitaine Haddock tombé par hasard sur notre intermission, pourquoi n'est-ce pas plutôt le Sir anglais qui copie le libertin français, *comme il se doit* ? D'abord, cher Haddock, parce que les mystères de la création sont aussi imprévisibles et cachottiers que la mer. Ensuite, comme nous l'avons dit, parce que ce passage de la déduction policière est dans *Zadig* un moment incommensurable, sans rapport avec l'histoire et son récit. C'est un pan sur lequel la fiction voltairienne accroche. Comme si l'écrivain était pris d'une vision, certes encore floue, du futur, il rédige un bout de texte sous le mode de l'hallucination, sans savoir que celle-ci, pour les lecteurs d'aujourd'hui s'ils ont également lu Bayard, nous semblera être un plagiat par anticipation. En d'autres termes, plus bergsoniens que bayardiens, c'est bien Conan Doyle qui est le créateur de l'acmé de cette forme bien précise de déduction policière, que l'on trouve aussi à moins grand degré d'intensité et de perfection dans un passage du texte de Voltaire que l'on pourrait définir comme un « accroc ». De la *puissance instauratrice* (décidément, on ne se débarrassera pas de ce terme) de Conan Doyle commence un mouvement rétrograde du vrai qui ajoute quelque chose de plus à la réalité, c'est-à-dire une forme de possible. Sans Sherlock Holmes, l'épisode des déductions de *Zadig* resterait sans doute incompréhensible, comme plusieurs utilisations de la lanterne magique dans la *Recherche* qui nous ont semblé comme des hallucinations prémonitoires de certaines possibilités de l'art cinématographique que Proust n'a pourtant pas connu de près. Bergson a ainsi raison, le possible n'est pas « moins » que la réalité. Il faut avoir confiance en la capacité intrinsèque des êtres de fictions et des œuvres d'art de créer des mondes à ontologie variable et à perturber le cours linéaire du temps en y injectant du devenir créateur.

« Mais j'insiste trop sur ce qui va de soi. Toutes ces considérations s'imposent quand il s'agit d'une œuvre d'art. Je crois qu'on finira par trouver évident que l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre. D'où vient donc qu'on hésitera probablement à en dire autant de la nature ? Le monde n'est-il pas une œuvre d'art,

incomparablement plus riche que celle du plus grand artiste ? Et n'y a-t-il pas autant d'absurdité, sinon davantage, à supposer ici que l'avenir se dessine d'avance, que la possibilité préexistait à la réalité ? », poursuit Bergson. Cette reprise de la réflexion donne par ailleurs raison à Latour : la fiction est un terrain de jeu privilégié pour la pensée, et il est normal que les sociologues et les philosophes, par exemple, envient la liberté de mouvement des littéraires et des artistes. Soyons précis, quitte à tourner une dernière fois autour du pot : cette reprise de la « révélation » proustienne, accompagnée d'un détour par le « cinéma » de Deleuze, le « possible » bergsonien et le « plagiat » de Bayard, n'avait pas pour but de confondre le lecteur dans un labyrinthe interprétatif plus ou moins savant. Non, bien sûr, cette petite réflexion, nous l'avions dit d'entrée de jeu, visait à cerner toute la coexistence et la conjugalité nécessaires pour instaurer un concept de temps.

Le temps, c'est ce qui, justement, ne se comprend pas « à l'état pur ». Bergson dit quelque chose de très bien pour illustrer, certes avec un léger décalage, notre propos : « D'avant en arrière se poursuit un remodelage constant du passé par le présent, de la cause par l'effet ». Et le philosophe de conclure : « Il faut en prendre son parti : c'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel ». À la lettre, ce qui fait en sorte que le réel devient possible, c'est le temps. Non pas le temps à l'état pur, mais celui de la conjugalité : un temps qui s'écrit au singulier, mais qui se pense au pluriel. La nouveauté du temps à l'état pur que découvre le narrateur au *Temps retrouvé* est certes une nouveauté au sens où l'entend Bergson : cet élan philosophique de la part du narrateur est radicalement nouveau, car il n'était pas programmé et on peut parier son pied-à-terre dans le seizième que le héros-narrateur aurait volontiers fait cette découverte plus tôt s'il en avait été capable. Mais, pour reprendre ce qui a été mentionné plus haut, cette pseudo-philosophie du narrateur, prise en elle-même, n'est que la souris dont accouche la montagne. Pour le dire autrement, si la *Recherche* est un roman d'apprentissage, et plus particulièrement un roman d'apprentissage du temps, l'apprentissage en question ne peut en aucun cas se réduire à ces quelques pages du *Temps retrouvé* (aussi intéressantes soient-elles), d'autant plus que les suivent d'autres pages encore plus hardies, celle du « Bal de têtes ». Ce que doit apprendre le narrateur c'est le devenir et la conjugalité propre au temps. Étrangement, il nomme cela « temps à l'état pur ». Grand bien lui fasse, sans doute. L'important est, comme il le remarque lui-même, que *ce temps-là* nécessite un déploiement

sur plusieurs autres temps : passé, présent et avenir, oui, mais aussi d'autres passés, d'autres présents et d'autres avènements. La réalité du temps à l'état pur est devenue possible, grâce à cette forme bien précise de conjugalité. Que cette « révélation » vienne au narrateur dans la bibliothèque des Guermantes n'est en rien surprenant : c'est entouré de livres et de fictions qu'il sera en mesure de penser la coexistence – ce qui n'est pas sans expliquer, même indirectement, la raison d'être de nos intermissions.

Le temps à l'état pur n'existe pas, il insiste. Il en va de même pour l'« image-temps » deleuzienne, concept que l'on a tous les droits de trouver analogue à son cousin proustien. Malheureusement, à peu près tout ce qui a été écrit sur la « cinéphilosophie » de Deleuze depuis 1985, soit depuis la parution du second *Cinéma*, considère l'image-mouvement et l'image-temps comme deux entités immuables et inconciliables, comme deux escrimeurs qui ne se touchent que par la pointe lointaine de leur fleuret. Mais le rapport entre l'image-mouvement et l'image-temps nous paraît préférablement illustré par celui de deux lutteurs, s'empoignant dans un corps à corps des plus rapprochés, et où le mouvement de l'un est presque indissociable du mouvement de l'autre. Modestement, on fera remarquer au lecteur qu'au cours de notre troisième chapitre, alors que nous avons abordé ces questions, nous n'avons pas cantonné la pensée romanesque de Proust que du noble et « moderne » côté de l'image-temps. Nous ne l'avons pas fait pour une raison bien simple, qui, grâce aux réflexions des dernières pages, ne surprendra pas le lecteur : l'image-mouvement et l'image-temps n'existent pas plus que le « temps à l'état pur » du *Temps retrouvé* ou que notre Proust « cinéaste ». Si on trouve un lecteur surpris, qu'il soit remboursé ! Et puis non, car ce lecteur n'aura qu'à aller jeter un coup d'œil à la transcription du cours du 18 juin 1985 (disponible sur le site « La voix de Gilles Deleuze », déjà mentionné) – le dernier cours de cinéma donné par Deleuze, à peu près contemporain de la parution de *Cinéma 2* – et particulièrement à ceci : « pour moi tout le cinéma s'installe au niveau de cette instance, qui à la lettre n'existe pas : l'image-mouvement, l'image-temps. Je veux dire : ce sont des insistances, ce ne sont pas des existences ». Deleuze donne ici raison aux critiques de Rancière dans *La fable cinématographique* : comme l'écrit ce dernier, l'image-mouvement et l'image-temps ne sont pas les deux temps d'un découpage pseudo-historique de l'évolution éthique et esthétique de l'art cinématographique, mais

plutôt *deux points de vue compossibles* sur tel ou tel courant, cinéaste, film ou passage. Rancière, on le sait, présente l'exemple de Bresson et celui de Dreyer, en ce que ces deux cinéastes se trouvent aussi bien sur le terrain de jeu de l'image-mouvement que sur celui de l'image-temps. Mais, à bien lire et à bien comprendre toutes les conséquences de la citation de Deleuze qui vient juste d'être relevée, on finit pour voir en quoi Deleuze est encore plus radical que Rancière. L'auteur de *La fable cinématographique*, critiquant Deleuze, conserve malgré tout cette opposition originelle entre les deux « images », celle propre au mouvement et celle propre au temps. Deleuze, pour le coup, est plus subtil que son réfutateur, en affirmant de façon claire et nette la non-existence de l'image-mouvement et de l'image-temps. Par contre, ces deux images insistent : elles sont des modes d'insistance intrinsèque à l'art cinématographique. Ces modes insistent sur quoi ? Dans la suite de son exposé, Deleuze propose à peu près la solution suivante : l'image-mouvement insiste sur une certaine « structure de mouvement », alors que l'image-temps insiste sur un « procès » ou un « processus de temps ». Mais, bien sûr, aucun film ou aucun plan de film n'est *en soi* une image-mouvement ou une image-temps. Par sa musique, son découpage, son montage, son déplacement de corps dans l'espace, la scène de la farandole de *Maldone* (1928) insiste sur quelque chose que Deleuze a ensuite appelé l'image-mouvement. Plutôt, c'est cette image-mouvement qui y insiste, elle s'y fait possible. Même chose pour les déambulations du petit Edmund et l'image-temps dans *Allemagne année zéro* (1948).



Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

Dans cette scène de vol, Bresson utilise-t-il les raccords propres au cinéma classique ou, à l'inverse, expérimente-t-il des potentialités propres à un autre type d'images ?

Le problème ne sera pas réglé en quelques lignes, alors aussi bien souligner explicitement le caractère exploratoire de la présente réflexion « conjugale ». Mais une question se pose encore : l'image-mouvement et l'image-temps sont-elles des insistances et, si l'on préfère, des concepts *philosophiques* ou *cinématographiques* ? La réponse ne satisfera peut-être pas le lecteur pressé qui a besoin d'un exposé interprétatif, tranché comme un pain douze céréales, ou qui prend la fuite dès qu'il aperçoit, même dans le lointain, ce que Réjean Ducharme appelle un « nez qui voque ». Notre réponse, la voici : ces deux insistances conceptuelles que sont l'image-mouvement et l'image-temps sont à la fois cinématographiques et philosophiques. Dans un premier temps, ces deux « images » sont, bien entendu, des inventions de Deleuze lui-même. Personne d'autre, en effet, ne peut être tenu pour responsable de l'instauration de ces insistances. Si c'était le cas, elles lui reviendraient bien sûr de droit. On retrouve cette idée chez Bergson, dans les pages de l'article « Le possible et le réel » qui structurent les récentes pages de notre intermission. Bergson présente un défi à son lecteur en lui proposant d'imaginer que quelqu'un d'autre que Shakespeare aurait pu écrire *Hamlet* : « En vain vous vous imaginez d'abord que cet esprit aurait pu surgir avant Shakespeare : c'est que vous ne pensez pas alors à tous les détails du drame. Au fur et à mesure que vous les complétez, le prédécesseur de Shakespeare se trouve penser tout ce que Shakespeare pensera, sentir tout ce qu'il sentira, savoir tout ce qu'il saura, percevoir donc tout ce qu'il percevra, occuper par conséquent le même point de l'espace et du temps, avoir le même corps et la même âme : c'est Shakespeare lui-même ». Selon cette logique, seul Deleuze a pu inventer l'image-mouvement et l'image-temps, puisque lui seul a su en penser les détails, suggère Bergson. On peut également poser le problème avec le langage de Souriau et de Latour : c'est auprès de Deleuze, et auprès de personne d'autre, que ces deux « images » ont insisté. C'est le philosophe qu'elles ont questionné ainsi. Du coup, cela nous amène au deuxième temps de notre réponse, puisque rien n'est encore joué dans la parenté – philosophique ou cinématographique – des concepts : ils ont été inventés par un philosophe, seulement parce que c'est à lui que les insistances ont posé des questions de nature cinématographique.

Ici, on passe de *Hamlet* à *Macbeth* : le héros de la seconde pièce, s'il n'avait pas rencontré les trois sorcières, n'aurait jamais tué le roi, ne serait jamais devenu roi lui-même, et n'aurait sans doute jamais été tué en duel par un homme qui n'est pas né d'une femme.

De même pour Deleuze ou pour le narrateur du *Temps retrouvé* : c'est à travers la rencontre improbable de plusieurs éléments bigarrés qu'est en mesure de prendre forme une intuition radicalement nouvelle, dans le même temps que se balbutie un début de réponse à une question qui nous est posée d'on ne sait où. Deleuze a rendu possible la réalité de l'image-mouvement et de l'image-temps, comme Proust celle de la réminiscence littéraire, réalité qui est comme un « jaillissement effectif de nouveauté imprévisible », pour parler encore comme Bergson. Néanmoins, aussi imprévisible que soit la réalité de nos deux « images », on peut les lire rétroactivement, grâce à la conjugalité des temps, dans les précédents ouvrages de Deleuze. C'est souvent ce que fait la critique – et nous nous y sommes également risqué en regardant avec les lunettes des *Cinéma* l'ouvrage *Proust et les signes* –, mais en croyant malencontreusement que ces prémonitions de l'image-mouvement et de l'image-temps sont comme des fantômes qui attendaient leur heure, entre les lignes des divers travaux du philosophe. Évidemment, si Deleuze n'avait pas donné ses cinq années de cours sur le sujet, et s'il n'avait pas publié *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, jamais personne n'aurait retrouvé « l'image-cristal » dans *Différence et répétition*. Mais ce rapport de « mêmeté », et plus encore de linéarité, ne saurait être suffisant pour rendre compte de quoi que ce soit. Pour continuer avec cet exemple, tel paragraphe de *Différence et répétition* où sont à peu près décrites les futures composantes de l'image-cristal cinématographique ne peut être compris de la sorte que rétroactivement. Il nous paraît alors plus utile d'utiliser une méthode comme celle de Bayard et d'avancer que Deleuze se plagie lui-même par anticipation, puisque l'image-mouvement et l'image-temps représentent le sommet philosophique de bien des notions égarées çà et là dans les travaux antérieurs du penseur. De cette manière, l'image-mouvement et l'image-temps sont philosophiques. Elles insistent philosophiquement plus que d'autres notions à la fois analogues mais différentes que la plume du philosophe a tracées à certains moments de son parcours. L'ossature génétique et bayardienne des « images » témoigne aussi de leur pluritemporalité.

Cela dit, le lecteur attentif voit clair dans notre main de cartes : l'image-temps et l'image-mouvement doivent bien être aussi des insistances et des concepts *cinématographiques*, ne serait-ce que parce qu'elles sont essentiellement inconcevables sans l'art cinématographique. Par exemple, bien que, comme nous l'avons remarqué un tout petit peu plus haut, aucun film à aucun moment ne montre directement *et pour elle-même*

une image-mouvement ou une image-temps, ces concepts sont incompréhensibles pour celui qui n'aurait jamais vu de film. Du moins, celui qui n'aurait jamais vu de film se prive certainement d'un mode d'existence majeur de ces insistances philosophiques. Néanmoins, dans ce dernier cours de juin 1985, Deleuze dit bien que, s'il y a un seul endroit où l'image-mouvement et l'image-temps sont directement donnables, et ce, même si ces notions refusent le statut d'existants au profit de celui d'insistances, ce ne peut être qu'au cinéma. Un spectateur d'aujourd'hui ne peut pas arrêter son DVD d'*Allemagne année zéro* à un photogramme précis pour dire à son ami quelque chose comme : « Voilà, Gilles. Tu vois, une image-temps, c'est ça. Si tu veux, je trouve mon DVD de *L'année dernière à Marienbad*, et je t'en montre d'autres. Tu vas voir, c'est fou comme c'est amusant ». Non, dirait sûrement l'ami Gilles. Une image-temps, cela n'existe pas en tant qu'existence, mais cette insistance est directement donnée au cinéma. Nous voici encore devant un beau problème de temps et de conjugalité.

C'est donc au sein de la rencontre temporelle entre Deleuze et le cinéma, rencontre qui s'échelonne selon plusieurs niveaux de temps, que pourront naître ces insistances que sont l'image-mouvement et l'image-temps, et éventuellement l'image-action, l'image-perception, l'image-affection, l'image-pulsion, l'image-cristal, l'image-souvenir, l'image-rêve, et nous en passons bien d'autres. Le cinéma est donc ce possible qui a ajouté quelque chose à la réalité philosophique de Deleuze, d'abord en offrant à ses précédents ouvrages de nouveaux plans pour une lecture stratigraphique, mais surtout en lui posant les questions nécessaires pour provoquer ces « réponses » que sont *Cinéma 1* et *Cinéma 2*. Seul le cinéma pouvait faire en sorte que Deleuze soit en mesure de créer ces deux concepts d'image-mouvement et d'image-temps, comme la série des réminiscences qui a eu lieu dans la bibliothèque pleine de fictions des Guermantes a permis au narrateur de penser philosophiquement le roman à venir, et du coup de l'imaginer aussi comme quelque chose de déjà fait ou du moins de déjà entamé. Dans le même temps, la pensée philosophique de Deleuze dans son rapport de conjugalité avec le cinéma est également cinématographique et ne peut se donner directement que par le cinéma – et donc pas sous le mode de l'écriture philosophique, c'est-à-dire pas dans la lettre de *Cinéma 1* et de *Cinéma 2* –, puisque cette pensée créatrice *sur* et *par* le cinéma fait partie du cinéma.

Mais Deleuze n'a évidemment pas vu qu'un seul film pour rendre compte de l'image-mouvement, et un autre pour l'image-temps. Comme le dit lui-même le philosophe, donner cinq années de cours et écrire deux livres sur le cinéma a pu transformer ses visites hebdomadaires des salles obscures en moments de labeur, si bien qu'il ne disait plus à ses amis « je vais au cinéma », mais « je vais au travail ». Pour le dire de façon un peu alambiquée, *l'image-mouvement et l'image-temps sont des insistances qui trouvent un mode d'existence qui n'est pas celui des existants, grâce à la coexistence radicale de nombreuses fictions cinématographiques*. Après un certain temps de pratique – car c'est bien le temps qui est le dénominateur commun de toutes ces affaires –, le philosophe était soi-disant capable d'être cinématographiquement et philosophiquement affecté par un film qu'il n'avait même pas vu, et qu'il recompose sous le mode de l'imaginaire devant ses étudiants. Nos deux « images » insistent donc auprès du philosophe. Elles lui permettent de reprendre (au sens kierkegaardien de *reprise*) toute fiction cinématographique et de l'amener un coup plus loin. Il faut également noter que Deleuze, en un temps record, s'est construit en autodidacte une formation cinématographique pour le moins pointue. En plus des classiques – Sadoul, Bazin, Mitry – et des penseurs de la génération suivante – Metz, Bellour, Bonitzer, Daney et bien d'autres –, Deleuze avait une parfaite connaissance des écrits des cinéastes anciennement critiques aux *Cahiers* – Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, Labarthe –, et lisait de façon infatigable à peu près toutes les revues de cinéma qui lui tombaient sous la main. C'est dire comment l'image-mouvement et l'image-temps sont inséparables du cinéma comme terrain de jeux et comme « jeu de langage ». Plus encore, l'instauration philosophique des insistances que représentent ces deux « images » souligne la pluralité des modes de l'expérience cinématographique, puisqu'il n'est pas rare qu'un bout de texte – par exemple, une remarque de Rivette sur la fin des plans chez Mizoguchi – soit un vecteur aussi important qu'un film ou qu'une séquence de film. On reprendra donc notre affirmation : seul le cinéma est en mesure de donner directement l'image-mouvement et l'image-temps, dans l'optique où *la pluralité ontologique de l'art cinématographique en tant qu'expérience a offert à ces insistances un genre de véridiction*. La pensée et l'écriture de Deleuze, alors que le philosophe est cinématographiquement et philosophiquement affecté et questionné par le cinéma, répondent à ce que Latour nomme la « dignité ontologique du voilement ». Si l'on préfère

le dire ainsi, c'est aussi ce que montre un film comme *Rashomon* : il y a des vérités que l'on ne peut pas dire directement, mais que l'on ne peut que raconter, et plus encore raconter en multipliant le plus possible les fictions et les tentatives d'expressions fictionnelles. La conjugalité, même la plus hétérogène, est une forme d'énonciation. Le temps, qu'il se fasse image ou mouvement, qu'il existe ou qu'il insiste, renvoie à un même pouvoir de métamorphose et de reprise.



Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)

La vérité est toujours voilée.

*

On retrouve quelques éléments de la passionnante enquête qu'a menée Peter Galison, autour des figures d'Einstein et de Poincaré et de la découverte de la théorie de la relativité⁴⁸⁵. En gros, on pourrait dire, pour faire suite à nos dernières réflexions sur le sujet, que l'exposé de Galison est bergsonien. Il faut relire les toutes dernières lignes de l'article « Le possible et le réel » :

La philosophie y gagnera de trouver quelque absolu dans le monde mouvant des phénomènes. Mais nous y gagnerons aussi de nous sentir plus joyeux et plus forts. Plus joyeux, parce que la réalité qui s'invente sous nos yeux donnera à chacun de nous, sans cesse, certaines des satisfactions que l'art procure de loin en loin aux privilégiés de la fortune : elle nous découvrira, par de là la fixité et la monotonie qu'y apercevaient d'abord nos sens hypnotisés par la constance de nos besoins, la nouveauté sans cesse renaissante, la mouvante originalité des choses. Mais nous serons surtout plus forts, car à la grande œuvre de création qui est à l'origine et qui se poursuit sous nos yeux nous nous sentirons participer, créateurs de nous-mêmes. Notre faculté d'agir, en se ressaisissant, s'intensifiera. Humiliés jusque-là dans une attitude d'obéissance, esclaves de je ne sais quelles nécessités naturelles, nous nous redresserons, maîtres associés à un plus grand Maître. Telle sera la conclusion de notre étude. Gardons-nous

⁴⁸⁵ Peter Galison, *L'empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bella Arman, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2006 [2003], 480 p.

de voir un simple jeu dans une spéculation sur les rapports du possible et du réel. Ce peut être une préparation à bien vivre.

Le jeu du possible et du réel, dit à peu près Bergson, est une éthique, un art de vivre. Le temps – son devenir et sa reprise – témoigne d'une dualité. Il est l'intermédiaire entre le possible et le réel, il permet au possible de s'ajouter au réel, comme nous avons tenté de le montrer avec le temps à l'état pur de Proust et les deux « images » deleuziennes. C'est justement cette promotion de l'intermédiaire, de la médiation et de la conjugalité qui nous permet d'inclure Galison, Einstein et Poincaré comme nouveaux personnages de notre enquête, même si leur présence sous les projecteurs est d'ores et déjà vouée à être de courte durée. La propre enquête de Galison est de montrer comment vers le milieu du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e nous sommes progressivement passés *du temps aux temps*, transition épineuse s'il en est. Cette question de la simultanéité temporelle se positionne au carrefour de la physique, de la philosophie et de la métaphysique. L'altération du temps demande une coexistence des disciplines et des modes, ce que Bergson vient de nommer pour nous « la mouvante originalité des choses » et « la nouveauté sans cesse renaissante ». C'est cette constante reprise du réel par le possible qui force cette révision du temps qui a commencé, de façon approximative, quelques années avant la naissance de Proust et dont le romancier est l'exact contemporain, ce qui n'est de matière à surprendre personne, osons-nous espérer. Enfin, il y a bien un enjeu, d'ailleurs plusieurs, où Poincaré et Einstein se rejoignent, et ce, malgré les différences importantes qui les séparent et qui sont principalement attribuables à leur formation et à leurs expériences respectives : cet enjeu, c'est encore une fois celui de la coexistence, *de la vérité des relations*.

Le temps est donc quelque chose à *construire*, et non pas une vérité absolue ou transcendante. Galison relève plusieurs formules de Poincaré assez évidentes sur ce point. Par exemple celle-ci, qui vient de *La valeur de la science* : « pas de règle générale, pas de règle rigoureuse ; une multitude de petites règles applicables à chaque cas particulier ». Cette multiplication de la valeur intrinsèque de la vérité est ainsi tributaire d'un nouveau concept de temps, relevant de la conjugalité : « de loin en loin survient un changement technologico-scientifique que l'on ne peut expliquer qu'en séparant franchement les domaines de la technologie, de la science et de la philosophie » (p. 41) soutient par ailleurs Galison. Pour construire le temps « conjugal » – c'est-à-dire le temps de la relativité –, pouvons-nous ajouter, il ne faut laisser aucun indice de côté, et l'on doit suivre tous les fils

qui s'offrent à nous. Les modes d'existence du temps, remarque l'enquêteur de *L'empire du temps*, recourent aussi bien la métaphysique, la technique, la science, les mathématiques, la physique, etc., liste à laquelle il faudrait bien sûr ajouter les œuvres de fictions, et en premier lieu celle de Proust. Bref, pour construire le concept de la relativité, qui lui non plus n'existe pas, mais insiste, il faut s'intéresser à ce que Galison nomme les « sites de production du temps », qu'ils soient concrets ou abstraits. Ce qu'ont mis en marche diverses entreprises, aux horizons les plus variés, au XIX^e et au XX^e siècle, n'est donc rien de moins qu'une « laïcisation » du temps.

Si le lecteur nous permet à nouveau une analogie un peu surprenante, il nous semble qu'il est loin d'être impossible d'identifier de nombreuses similitudes entre l'enquête de Galison et celle de Godard, lorsque ce dernier se fait « historien » (autre terme à ontologie variable) pour ses *Histoire(s) du cinéma* (huit « chapitres », 1988-1998). Cette annonce effectuée, revenons un instant à Galison, Poincaré et Einstein, avant de sauter dans la « passion » godardienne, comme nous avons déjà pu le faire dans notre deuxième intermission. En effet, quelque chose a poussé Poincaré et Einstein à construire les insistances nécessaires pour relativiser le temps, et du coup faire passer le singulier vers le pluriel. Néanmoins, ce quelque chose n'est pas univoque, simple. Il n'est pas « donnable », car ce vecteur plurimodal n'est rien d'autre que la tentative interplanétaire d'unification électrique de l'heure. Mais cela n'est-il pas paradoxal, étant donné que nous venons de dire, à la suite de Galison, que Poincaré et Einstein sont les héros de la relativité, à savoir du passage du temps aux temps ? Pour répondre rapidement à cette objection, on dira seulement ceci : non, pas plus que le « temps à l'état pur » de Proust. Ce dernier temps, en effet, implique un métissage relatif du passé, du présent et du futur. Que le romancier ait qualifié cela de pureté n'a rien d'incriminant, de même qu'aucune image de film ne peut nous montrer directement ce que Deleuze entend par « image-temps » ou « image-mouvement ». L'unification électrique de l'heure, à l'inverse, est cette ambitieuse entreprise qui permet au temps de respecter sa pluralité aussi intrinsèque que radicale. L'exemple des trains au XIX^e siècle est là-dessus très évocateur. Un train file depuis un point bien précis. L'heure de ce train sera donc celle de la gare de départ. Le conducteur, les employés et tous les autres membres du voyage n'ont d'autre choix que de s'y plier, au risque, évidemment, de manquer le train. Là où cet exemple devient vraiment intéressant,

c'est quand le train, se rapprochant de son point de destination, franchit une certaine étape, par exemple une frontière. Le temps n'étant pas encore unifié grâce aux bons soins de l'électricité, il était fréquent nous dit Galison qu'il y ait quelques minutes de différence entre les horloges des deux gares, celle de départ et celle d'arrivée. Tout cela se produit sans changer de fuseau horaire, par le simple fait que le soleil ne donne pas l'heure de façon assez précise et que les horloges non électriques avancent toutes à vitesse variable. Il y a donc plusieurs temps, mais rien ici n'est « relatif », car chacune des deux gares jure croix de bois croix de fer que *son* temps est *le* temps. S'il faut unifier l'heure, c'est pour qu'en définitive soient ciblées et respectées les différences entre chacun des temps relatifs. Le temps relatif, en tant que pluralité des vérités temporelles, remplace le chaos temporel de la fausse relativité où tous les acteurs se contentaient d'affirmer que leur temps était le bon et que ceux qui s'objectent n'ont qu'à aller se faire voir ailleurs.

Cette unification électrique est l'une des grandes constructions qui a rendu possible le temps conjugal de la relativité. L'unification électrique montrera la vérité propre à chaque relation, là où ne faisaient qu'entrer en collision les différentes « cultures horaires » des trains. La tâche des savants, mais aussi celle des politiciens, des diplomates, des philosophes, des hommes de la technique et des hommes de lettres, consistait ainsi à mesurer le temps et à construire la « structure temporelle du monde ». L'électricité était le moyen de conquérir le temps, à plus forte raison que les principaux acteurs de l'empire en train de naître ont tout de suite compris que sa force résidait dans sa capacité d'altération. Comme le dit Einstein, et nous le fait remarquer Galison, « les arguments d'autorité sont les plus farouches adversaires de la vérité ». Einstein était fasciné et transporté par le dialogue qu'il était en mesure de concevoir entre la machine et la théorie. On peut alors interpréter une machine comme un phénomène ou comme un texte, et ainsi en « tirer » une théorie, puisque, comme le dit cette fois Latour, « aucun projet technique n'est d'abord technique ». Einstein, par son grand intérêt pour la conjugalité de la technique et de la métaphysique, a réussi à en finir avec le temps absolu.

Cette vérité de la relation et ce temps essentiellement « conjugal » nous paraissent aussi être les intuitions instauratrices du projet pour le moins hybride de Godard « historien ». Remarquons pour commencer qu'il est tout simplement impossible de réduire

ce projet, car il nous semble d'abord et avant tout se caractériser par sa fulgurante capacité d'adaptation et de transformation⁴⁸⁶. Le montrent bien les premiers mots du film, prononcés par Godard d'un ton solennel : « ne change rien, pour que tout soit différent ». Qu'il s'agisse là d'un aphorisme de Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* est certes important, mais on ne saura attribuer à ce cinéaste majeur toute la paternité de la formule, ne serait-ce que par les connaissances littéraires et philosophiques de Godard, qui a bien lu Péguy et Kierkegaard. Ces deux auteurs auraient pour ainsi dire virtuellement écrit cette formule de Bresson reprise par Godard. « Ne va pas montrer tous les côtés des choses. Garde-toi une marge d'indéfini », poursuit Godard dans sa lecture bressonienne. De notre côté, on dira d'emblée ceci : les *Histoire(s)* godardiennes sont hybrides et témoignent d'un geste radical de conjugalité en ce qu'à la fois elles projettent une histoire du cinéma et utilisent l'art cinématographique pour recomposer l'histoire de Babylone jusqu'au XX^e siècle, mais aussi l'histoire des autres arts. Et encore, on ne dit pas grand-chose avec cela, comparativement à la valeur stylistique et performative des réminiscences godardiennes. En effet, si Godard est historien, il ne l'est pas autrement que Proust, à savoir qu'il ne s'agit pas d'expliquer l'histoire, mais de la construire et de la décrire. L'écriture de l'histoire se comprend alors comme une longue et complexe description « objective », au sens cette fois de Latour et de Bergson⁴⁸⁷ : une description qui rende compte du rôle actif et multiple de tous les « objets » de l'histoire⁴⁸⁸. En aucun cas ne seront sacrifiés les objets au principe qui les expose et les interprète, en cela que le principe est en lui-même variable. L'histoire

⁴⁸⁶ Il nous faut absolument souligner le travail colossal de Céline Scemama, d'abord avec son ouvrage *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, 261 p., mais aussi avec sa « partition » des *Histoire(s)*, outil essentiel pour le chercheur et le passionné, que l'on trouve à l'adresse Web suivante : <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celine.html>.

⁴⁸⁷ Sur Bergson, on ne peut lire sans s'en inspirer un livre puissant et original comme le récent ouvrage de Nicolas Cornibert, *Image et matière. Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2012, 313 p.

⁴⁸⁸ Une autre objectivité, universitaire celle-là, nous encourage à souligner l'existence d'une petite bibliothèque, de trois articles, qui rend compte de façon implicite ou explicite du projet godardien à partir d'une lumière proustienne, si ce n'est pas l'inverse. Que le lecteur ne pense toutefois pas que le simple fait de les nommer assure à ces textes un degré suffisant de qualité et d'expressivité, car il risque sans doute d'être assez déçu. Voici donc les références : Alessia Ricciardi, « Cinema regained. Godard between Proust and Benjamin », dans *Modernism/Modernity*, vol. 8, n° 4, novembre 2001, p. 643-661 ; Ronald Bogue, « Search, Swim and See: Deleuze's Apprenticeship in Signs and Pedagogy of Images », dans *Educational Philosophy and Theory*, vol. 36, n° 3, 2004, p. 327-342 ; Myriam Heywood, « True Images: Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* and Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*, dans *Paragraph*, vol. 33, n° 1, 2010, p. 37-51. Profitons également de cette note pour souligner un autre texte de circonstance où l'auteur pense conjointement Proust et les cinémas de Marker et d'Hitchcock : Hervé Picherit, « Une madeleine peut en cacher une autre : un dialogue mythique sur le Temps entre Marcel Proust, Alfred Hitchcock et Chris Marker », dans *French Studies*, vol. 66, n° 2, 2012, p. 193-207.

pratiquée par Godard – que l'on peut sans gêne qualifier de « relative » ou de « conjugale » – est à la fois ce que montrent les *Histoire(s)* et ce grâce à quoi leurs différents chapitres sont composés, c'est-à-dire à la fois le dessin et le crayon.

Comment sont construites les *Histoire(s)* ? Godard utilise à leur plein potentiel quatre modes d'existence des fictions cinématographiques : les images, la voix *off* et la voix *in*, la bande-son et l'écriture. L'écran télévisuel – « format » pour lequel ont été pensées les *Histoire(s)*, qui en propose une sorte d'altération ontologique, comme aime à le dire Godard – devient ainsi un plan d'immanence discursif plurimodal et pluridisciplinaire. Pour Godard, comme pour Bergson et Proust avant lui, l'image dans sa globalité optique, sonore et scripturale – les quatre « modes » que nous venons de souligner – est utilisée comme un laboratoire à mi-chemin entre l'existence et l'insistance, et cherche à dépasser le dualisme entre le temps perdu et le temps retrouvé. C'est ce qu'il nous faudra montrer, en arrivant progressivement à quelques exemples.

À regarder les *Histoire(s)* de Godard avec un œil d'enquêteur et à les entendre avec une oreille proustienne, on en vient nécessairement à se poser la question suivante : d'où parle Godard ? Quel serait le « site » de sa parole ? Son espace-temps ? La voix du cinéaste « historien » est omniprésente lors des *Histoire(s)*. Son corps est lui aussi maintes fois représenté. Néanmoins, il faut noter que jamais Godard ne parle à la caméra ou ne s'adresse de façon professorale à un spectateur « étudiant ». Le cinéaste ne veut pas enseigner, à la manière d'un Sadoul par exemple, l'histoire du cinéma. Le ton n'est pas doctrinal. Il oscille plutôt entre l'ironie et la fausse prophétie. Aussi, il serait incongru que Godard se prenne tout à coup pour un historien professionnel – on connaît d'ailleurs sa boutade sur les « professionnels de la profession » –, car la plupart des paroles qu'il prononce ne sont pas de lui, mais viennent des horizons littéraires, philosophiques et critiques les plus métissés. Pour Godard, ce que souligne entre autres sa présence à la machine à écrire, tapant laborieusement le titre de certains films avec deux doigts, le « je » de l'historien n'est pas un gage de vérité transcendante, mais un *acte*. On s'excuse d'abuser ainsi de la patience du lecteur en reprenant à nouveau ce terme incessant, mais il nous faut insister sur ce point : le « je » de l'historien est certes un acte, mais, plus encore, il est un acte *plurimodal*. La « griffe » du cinéaste ne se fait pas seulement sentir lorsqu'on voit Godard à l'écran où l'on entend sa voix par-dessus des photogrammes ou des séquences de film. Bien sûr que non,

puisque le corps et la voix ne sont que deux modes de l'historien, comme la mémoire et l'imagination ne sont pas les deux seuls moyens que le narrateur conçoit pour son roman à venir.

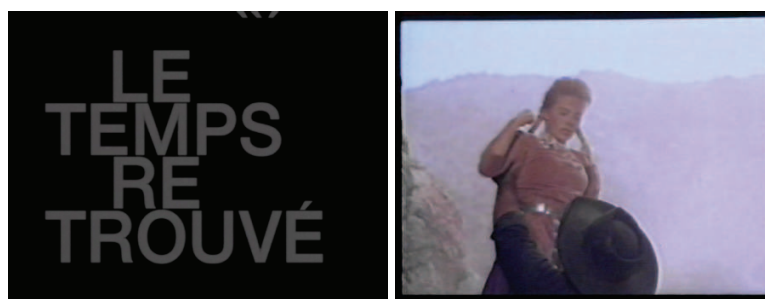


Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

On doit également comprendre que dans cette tentation éprouvée par le cinéaste de *faire* l'histoire, la dimension performative a son importance. Pour cette raison, il nous est impossible de se référer à la division entre un sujet analysant et un objet analysé. En aucun cas dans les *Histoire(s)* Godard n'est traité comme un sujet et le cinéma comme un objet. Ce que nous venons de dire du « je » du cinéaste historien s'applique d'ailleurs tout autant au « ça » cinématographique, à savoir qu'il se déploie sous divers modes et de diverses manières : images fixes, agrandissement, séquences de films, coexistence d'images différentes, mais aussi citations littéraires, reprises picturales, etc. Faire l'« histoire » du cinéma revient donc à expérimenter les différentes façons par lesquelles l'art cinématographique est à même de se transformer, à l'instar du narrateur proustien qui met en scène des théories romanesques à partir de sa pratique des œuvres picturales d'Elstir ou de la musique de Vinteuil, sans compter cette autre pratique qui est celle de la jalousie, par exemple avec Gilberte ou Albertine.

Dès la cinquantième seconde du premier « chapitre », sous-titré *Toutes les histoires*, est montrée une table de montage sur laquelle avance et recule de la pellicule, avec en arrière-plan sonore un jeu analogue qui déforme la vitesse des bruits et des voix. Après un bref fondu au noir, sans que ce « montage » sonore s'arrête, on voit maintenant Godard derrière un bureau de travail, avec devant lui une machine à écrire électrique. Cet objet est tout sauf anodin, et ne saurait valoir que pour lui-même. Il a une importance certaine, si l'on se souvient par exemple de nos considérations sur l'unification électrique de l'heure et

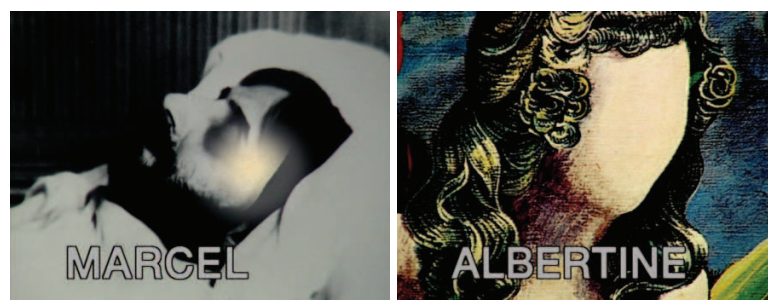
sur la poésie de la « fée électricité ». La pellicule est devenue une page blanche, prise entre les mains de la technique. Cette remarque peut faire sourire, mais on la dira quand même : Godard nous semble refaire le geste de Poincaré, d'Einstein et de Proust, à savoir qu'il s'intéresse à la machine non pas seulement de façon technique ou mécanique, mais aussi de façon poétique et métaphysique. Se déploie par ailleurs un jeu des connexions où le multiple est roi. Ne nous arrêtons pas à la simple machine à écrire, même s'il s'agit évidemment de l'élément le plus important de cette image. Que voit-on d'autre sur la table du cinéaste historien ? En vrac : des bâtons de colle, des règles en bois, deux briquets, des stylos, du papier, des enveloppes, un presse-papier, une lampe et une paire de lunettes (alors que Godard en porte déjà une). Insiste donc ce que nous disions plus tôt : en amont d'une médiation, on trouve une autre médiation. Sur le bureau de travail du cinéaste historien, qui répond à la table de montage précédemment montrée, se trouvent tous les objets nécessaires pour « faire réseau ». Ce mélange entre la technique, le bricolage et la réflexion (Godard joue cette « scène » avec beaucoup de sérieux, à l'image d'un homme qui serait pris dans ses pensées) tente à nouveau de faire de la médiation une méthode, ou plutôt une antiméthode : une méthode qui se court-circuite pour mieux insister.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

De là, d'autres questions surgissent. On ne pourra évidemment pas répondre à toutes, même que l'on ne pourra pas toutes les poser. Mais rien ne nous empêche de commencer ce jeu pour voir où cela est susceptible de nous mener. Par exemple, est-ce l'histoire ou le cinéma qui est considéré par Godard comme une théorie des médiations ? Pour laquelle de ces deux entités, que sont l'histoire et le cinéma, l'altération sera la plus salutaire ? La meilleure manière de proposer une réponse, aussi indirecte soit-elle, est de continuer notre description aussi longtemps que possible, dans les limites du bon goût. La

machine à écrire de Godard est un peu comme ce distributeur de nourriture que doit tester l'employé joué par Chaplin dans *Les temps modernes* : elle n'est pas contrôlable, et agit selon son bon vouloir, comme si elle avait une âme. Ce thème de l'âme de la technique, qui fascinait déjà un cinéaste comme Epstein, prend somme toute beaucoup de place dans le premier chapitre des *Histoire(s)*. Cette « âme » ou cette « poésie » vient bien entendu de la bande-son du film, que le cinéaste historien ne se gêne pas d'utiliser afin d'ajouter du relief aux images qu'il a pu débusquer. La bande-son donne ainsi une vie nouvelle à cet instrument qu'est la machine à écrire, dans un procédé que Godard utilise régulièrement dans les premiers chapitres de ses *Histoire(s)* : dans un premier temps, le cinéaste historien, songeur, dit à voix haute un titre de film, en le tapant sur le clavier de sa dactylo électrique, puis, dans un deuxième temps, c'est la bande-son qui prend le relais et commence à s'emballer comme si la machine à écrire, une fois qu'on y « entre » un titre de film, gagnait en autonomie et continuait son travail sans que Godard ait à effectuer un seul mouvement. Sans tomber dans des interprétations trop faciles ou qui ne sont pas assez fondées, il est intéressant de constater que le premier film qui est entré dans cette « zone » n'est nul autre que *La règle du jeu*. Or, Renoir est célèbre, entre autres, pour ce que le cinéaste appelait lui-même son « petit théâtre ». À ce sujet, Deleuze proposera que le théâtre et la scène dans les fictions de Renoir soient des espaces-temps qui insistent sur la formation des « images-cristal ».



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Aussi, il y aurait toujours quelque chose qui fuit dans le « théâtre » de Renoir, et qui serait tout simplement la vie. Deleuze, avec raison nous semble-t-il, résume à peu près ainsi la question que pose Renoir à partir des moyens propres à l'art cinématographique : « où se termine le théâtre et où commence la vie ? ». Cette question se décline de plusieurs façons

dans le cinéma de Renoir. Cela se remarque par exemple dans l'utilisation qu'il fait de ses comédiens qui, alors même qu'ils sont plongés le plus profondément dans la psychologie ou dans la logique de leur personnage, arrivent à en sortir à partir d'un geste, d'un mouvement et, du même coup, ils deviennent quelqu'un d'autre, à mi-chemin entre l'acteur et le personnage. C'est par la question de la fin du théâtre et du commencement de la vie que Renoir pense en tant que cinéaste. C'est cette « règle du jeu » qui fait de lui un auteur cinématographique et pas seulement un faiseur de films. Admettons alors, pour servir notre propre jeu, que Godard ait vu dans le cinéma de Renoir, et particulièrement dans cette fiction, quelque chose d'analogue. Reprenons la question de Renoir, et voyons comment les *Histoire(s)* la reformulent.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Une question qui court de « chapitre » en « chapitre » de l'entreprise télévisuelle godardienne, serait celle-ci : où arrête le cinéma et où commence l'histoire ? Le contraire serait également possible : à partir de quel moment le cinéma prend-il le relais de l'histoire ? En tous les cas, la question principale n'est autre que celle de la conjugalité entre l'histoire et l'art cinématographique, entre le cinéma de l'histoire et l'histoire du cinéma. La réponse que l'on donne généralement à cette question, en restant un peu trop fidèles aux arabesques ironiques de Godard, est la réponse tragique, à savoir que le cinéma s'arrête à la découverte des camps de concentration. Le cinéma s'arrête là, puisqu'il constate un échec insurmontable : il n'a pas filmé ce qu'il aurait dû filmer. Tout le reste ne serait que remplissage, répétition du même vide. Le cinéma est arrivé trop tard, car il n'a pas filmé la chose qui valait la peine de l'être. De là vient peut-être cette curieuse idée, que répète souvent Godard, selon laquelle le cinéma est systématiquement un art du présent, voire que le cinéma serait toujours au présent. Si le cinéma est, presque malgré lui, un art

du présent, c'est parce que quelque chose dans le passé lui sera toujours interdit : il n'a pas su filmer la vérité nue, l'horreur absolue, la déraison la plus totale. Cette vérité, cette horreur et cette déraison, il ne pourra que les filmer après-coup, dans un perpétuel présent qui passe sans emprise sur son passé qui devient de plus en plus mystérieux. Or, répétons-le, il s'agit là de la version tragique. Même cette fameuse formule du cinéma comme art du présent a ses limites, et il ne faut pas douter que Godard en était bien conscient. C'est d'ailleurs peut-être pour cela qu'il se fait historien. Plus encore, qu'il pousse jusqu'à leurs limites les moyens du cinématographe afin de créer une nouvelle manière de construire l'histoire. Il n'est évidemment pas sûr que l'irréparable puisse être racheté, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille abandonner toute recherche de nouvelles possibilités de vie. C'est précisément sur ce dernier point que ne cessent d'insister les *Histoire(s)* : le cinéma sera sauvé s'il nous permet encore et encore d'essayer de nouveaux rôles. Ce n'est qu'en s'altérant que le cinéma sera en mesure de retrouver le temps perdu, et ainsi (re)composer ses histoires.

Un peu avant la cinquième minute du premier « chapitre », on a droit à un nouvel espace-temps où le cinéaste historien se représente afin de jouer un nouveau rôle. Plutôt, le rôle est le même, mais certaines modalités ont changé. Cigare aux lèvres, comme on le voit toujours depuis les années 1980, Godard est maintenant derrière un autre bureau, dans une autre pièce, plus sombre que la première. On notera au passage que, pour Godard, l'histoire du cinéma se fait chez soi, à la chaleur de son poêle, à l'instar du narrateur de l'ouverture fabulée de la *Recherche* ou encore de celui en robe de chambre des *Méditations* de Descartes. Cette décision n'est toutefois pas synonyme d'immobilité, bien au contraire. C'est à la fois un voyage cinématographique et un voyage dans le cinéma que propose Godard, à la condition d'accepter que ce voyage se fasse sur place, comme tous les voyages « zen ». Pour Godard, il faut donc essayer des rôles, comme on change de pièce dans sa maison pour écrire. Le voilà encore en ce point très près de Renoir. Les différents objets techniques qui peuplent les *Histoire(s)*, en ajoutant des modes de construction pour le cinéaste historien, sont comme des indices qui suggèrent cette importance accordée par Godard à l'essayage des rôles. Dans la séquence qui nous intéresse, où le cinéaste historien a fait le saut dans sa pièce nouvelle, on voit deux nouveaux « objets », sur lesquels on ne peut garder le silence : d'une part une bibliothèque bien fournie de laquelle le cinéaste

sortira selon son désir des romans, des recueils de poésie et des ouvrages de philosophie ; d'autre part, un micro, rappelant celui utilisé par Welles pour la surprenante bande-annonce de *Citizen Kane*, qui vient presque magiquement se positionner au-dessus de la table de travail de Godard alors que ce dernier songe au prochain film à entrer dans sa machine à faire l'histoire. Demandons au lecteur de rester alerte et de ne pas abandonner le jeu du furet.



Bande-annonce de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Pour l'amour du jeu, admettons donc que, sans parler d'influence directe ou même consciente, ce micro qui traverse l'écran pour s'y arrêter en plein centre, avant que « cinéma » n'apparaisse écrit en lettres majuscules, renvoie d'une façon ou d'une autre à la bande-annonce de *Citizen Kane*. La figure de Godard dans son atelier, comme c'était le cas dans *Scénario du film « Passion »*, ne manque d'ailleurs pas de faire penser à celle de Welles, cinéaste exilé avec qui le cinéaste historien s'identifie de plus en plus. Dans cette bande-annonce, réalisée par Welles lui-même, on voit d'abord un rapide *travelling*, suivi d'un fondu enchaîné, qui nous fait traverser la porte du studio RKO où vient juste d'être tourné *Citizen Kane*. Ce plan, bien sûr, annonce les premiers plans de la fiction préfigurée par la bande-annonce : la possibilité de la caméra wellesienne de dépasser le « défense

d'entrer » qui orne la barrière de Xanadu, le royaume de Kane. Puis, après ce *travelling*, nous est montrée une pièce noire, où tout à coup la lumière arrive d'une fenêtre au plafond. Par la droite du cadre, une main, celle de Welles, entre dans le champ, claque des doigts, et on entend le cinéaste demander qu'on lui donne un micro. Des profondeurs de l'image apparaîtra progressivement un micro monté sur une perche, s'approchant de plus en plus de l'avant-plan, pour atteindre le réalisateur qui restera caché dans le hors champ. Puis l'on entend ces mots célèbres : « How do you do ladies and gentlemen ? This is Orson Welles. I'm speaking for the Mercury Theater, and what follows is supposed to advertise our first motion picture. *Citizen Kane* is the title, and we hope it can correctly be called "a coming attraction". It's certainly coming. Coming to this theater. And I think our Mercury actors make it an attraction. I'd like you to meet them ». Créatrice de « jeux de langage », la voix *off* de Welles semble mettre en scène la bande-annonce. Dans une série de panoramiques filés (procédé très utilisé dans les différents « épisodes » de *La guerre des étoiles*), nous sont maintenant montrées des petites séquences, toutes commentées et régies par la voix omniprésente de Welles, où les acteurs jouent seulement à être des acteurs, et plus particulièrement des acteurs de cinéma, vivant en conjugalité avec la technique. La seconde partie de la bande-annonce ajoute du relief à ce qui précède, en cela que la voix *off* de Welles lance la question de la vérité : qui était réellement Charles Foster Kane ? Ensuite, on voit chacun des acteurs qui nous ont été présentés donner un bout de réponse. La conjugalité des réponses n'est rien de moins qu'un kaléidoscope d'impossibles. La bande-annonce crée du suspense non pas en insistant sur la vérité à venir, mais en soulignant que personne ne connaît, et par le fait même ne connaîtra, la vérité sur Kane. Plutôt, s'il y a une vérité sur lui, elle ne peut être que dans le jeu des points de vue, que le spectateur pourra essayer comme des capes, dans le film cette fois⁴⁸⁹, alors qu'il jouera le jeu de chacun des flash-back qui sont comme autant d'indices incommensurables pour une enquête improbable.

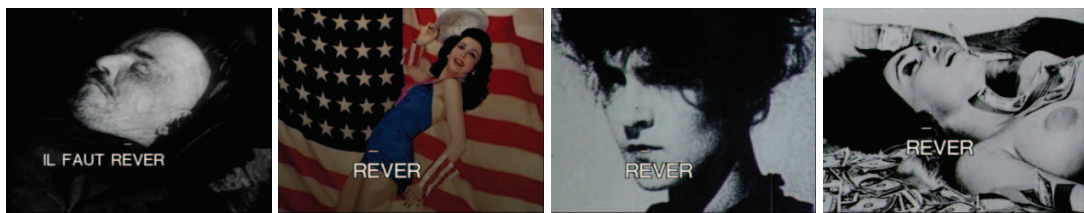
Pour Welles, la biographie d'un homme à peu près fictif est l'occasion d'essayer des rôles. La bande-annonce le montre déjà. La voix sera pour le cinéaste le mode d'exploration de l'illusion le plus utilisé et le plus riche. Les *Histoire(s)* de Godard, d'un point de vue

⁴⁸⁹ Sur *Citizen Kane* comme jeu de la fiction et en tant que puissance de l'illusion, on ne peut que renvoyer le lecteur à l'ouvrage remarquable de Jean-Pierre Berthomé et de François Thomas : *Citizen Kane*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1992, 325 p.

wellesien, pourraient être considérées comme une longue bande-annonce de quatre heures où c'est l'histoire qui est devenue l'espace-temps dans lequel on peut essayer et jouer des rôles. Pour Godard, il y a une sorte d'identité entre l'histoire et le jeu : à la fois jeu avec l'histoire et le temps, et jeu avec le jeu lui-même, c'est-à-dire bien sûr avec l'art cinématographique. Chaque mode de la fiction historique de Godard – image, voix, son, écrits – permet au cinéaste historien, mais aussi bien sûr au spectateur, d'essayer des rôles, de tenter des analogies – et elles sont légion – entre les films puis entre les films et d'autres images ou d'autres voix qui sont extérieures au cinéma. Ou encore, si le lecteur nous permet cette subtilité pas bien méchante, les *Histoire(s)* ne cessent de montrer que, par la nature même de cet art, il n'y a à peu près rien qui puisse être extérieur au cinéma. Dans le jeu de l'histoire ou dans l'histoire comme jeu, le cinéma ramasse tout, allume des feux de joie avec seulement deux ou trois brins d'herbe.

La dimension ludique est bien entendu inséparable, on l'a déjà un peu dit, d'une dimension temporelle. « Toutes les histoires qu'il y a, qu'il y aurait, qu'il y a eu », formule Godard dès le premier chapitre. La suite de ce moment sur les impossibles ludiques et temporels de l'histoire godardienne est pour le moins intéressante. On en proposera une courte description au lecteur, afin de mener adéquatement au pas suivant de notre intermission, qui nous entraînera vers des fictions littéraires contemporaines qui vivent dans un étroit rapport de conjugalité avec l'art cinématographique, au prix de certaines altérations qu'il nous faudra évaluer. Enfin, après avoir conjugué les divers temps durant lesquels sont en mesure de jouer les histoires du cinéma, on entendra – bien sûr avec des interruptions, la coupure imprévue étant pour Godard un savant moyen de continuité – pendant environ deux minutes des extraits de la narration et des dialogues de *L'année dernière à Marienbad*. Le film de Resnais et de Robbe-Grillet est le premier sur lequel insiste autant Godard (n'oublions pas que nous sommes toujours à moins de dix minutes de l'ouverture du premier chapitre). Alors que la voix fait la reprise de *Marienbad*, l'image, elle, entremêle des séquences de nombreux films : *Furie*, *Faust*, *The Band Wagon*, *La règle du jeu*, *Les amants crucifiés*, *People on Sunday*, *Public Enemy*, *Broken Blossoms*, *Rancho Notorious*, *Alexandre Nevski*, *Le Guépard*, *Le cuirassé Potemkine*, *La grève*, *The thirty-nine steps*. Quatorze films, dont plusieurs reviennent hanter la narration « marienbadienne » à quelques reprises. Plusieurs se répondent également, en ce que Godard insiste sur le

constant va-et-vient entre deux fictions précises, par exemple entre celles de Murnau et de Minelli, ou encore entre Renoir et Mizoguchi. Néanmoins, nous ne pouvons pas continuer *ad vitam aeternam* cette description des *Histoire(s)*, puisque celle-ci est potentiellement infinie. Godard a certainement gagné un pari, qu'on ne sait pourtant pas s'il l'avait directement formulé : il est impossible de faire l'histoire de ses *Histoire(s)*. La « version » livre de plus de 900 pages qu'il publia chez Gallimard, pour aussi fascinante qu'elle soit, n'est en rien comparable à un seul des chapitres de la version cinématographique, ou plutôt télévisuel. Dit autrement, Godard tente de prendre au jeu les historiens, en cela qu'il est pour ainsi dire impossible de faire *avec des mots* l'histoire de ses *Histoire(s)*. Du même coup, aucune « grille » ou aucune « théorie » transcendante ne peut les expliquer, pour la simple et bonne raison que l'on n'explique pas une telle pléiade de connexions. Non, il faut les suivre, ne pas leur appliquer rudement un discours critique, mais, à l'inverse, préconiser une méthode constructiviste.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Un nouvel « effet Koulechov ».

Pour souligner ce point – capital à la fois pour Godard, pour notre intermission, mais aussi pour la bonne santé de notre Proust « cinéaste » –, on retranscrira un passage de « l'interlude » de *Changer de société*, où Latour propose un dialogue fictif entre un étudiant et un professeur à la LSE (London School of Economics). En voie de devenir un sociologue des sciences, et étant depuis quelque temps déjà engagé par une « grosse boîte » afin de mener une « étude de cas sur les organisations », l'étudiant va cogner à la porte du professeur, car il a entendu que ce dernier pratiquait une méthode assez curieuse, quelque chose comme la « sociologie de l'acteur-réseau ». Cette méthode, espère l'étudiant, il pourra se l'approprier en moins de deux et ainsi se doter d'un « cadre théorique » pour mener l'étude qu'il repousse maintenant depuis trop longtemps, car il cherche toujours le

cadre qui sera en mesure de lui mettre les mots dans la bouche. Le professeur, alter ego de Latour, voit clair dans le jeu critique de l'étudiant, et tente ainsi de lui faire comprendre que la méthode de l'acteur-réseau n'est pas faite pour ceux qui cherchent des réponses univoques et des explications transcendantes. Voici donc un extrait du dialogue qui, de connexion en connexion, nous permettra peut-être de revenir aux *Histoire(s)* de Godard et au genre d'instauration qu'elles rendent possible :

P : — Dites-moi donc, monsieur le Démystificateur, comment donc allez-vous obtenir un point de vue critique sur vos acteurs. Je suis impatient de le savoir.

E : — Seulement si j'ai un cadre explicatif. C'est ce que j'étais venu chercher ici, mais, manifestement, ce n'est pas la sociologie de l'acteur-réseau qui me le donnera.

P : — Et je m'en réjouis... Votre cadre, je suppose qu'il est caché aux yeux de nos informateurs et que notre étude va le leur révéler ?

E : — Oui, bien sûr. C'est ce qui doit faire toute la valeur de mon travail – du moins, je l'espère. Ce n'est pas la description, puisque tout le monde sait cela de toute façon, mais l'explication, le contexte qu'ils n'ont pas le temps de voir, la typologie... Vous voyez, ils sont trop occupés pour avoir le temps de réfléchir. Ils ont le nez dans le guidon. Voilà ce que je peux apporter [...].

P : — [...] Ce que vous êtes en train de me dire, c'est qu'avec vos six mois de terrain vous êtes capable, à vous tout seul, juste en écrivant quelques centaines de pages, de produire plus de connaissances que les 340 ingénieurs et la direction que vous avez étudiés ?

[...]

E : — Vous vous moquez de moi ? Pourtant, chercher ce type de cadre me semble faisable...

P : — Et, même s'il l'était, est-ce que ça serait souhaitable ? Ce que vous êtes en train de me dire, en réalité, c'est que les acteurs ne comptent tout simplement pas dans votre description. Ils ont seulement réalisé une potentialité – à quelques déviations près. Ce qui veut dire qu'ils ne sont pas des acteurs du tout, mais simplement les porteurs de forces qui passent à travers eux. Et, donc, vous avez perdu votre temps à décrire des gens, des objets, des lieux qui ne sont rien d'autre, en effet, que des intermédiaires passifs, puisqu'ils ne font rien par eux-mêmes. Le temps que vous avez passé sur le terrain n'a servi à rien. Vous auriez dû aller directement à la cause⁴⁹⁰.

Par cette démonstration par l'absurde, le « professeur » de Latour n'est pas si éloigné de ce que Godard propose comme figure de l'historien. Aussi, cela nous indique non pas un nouveau cadre transcendant, ce qui serait le comble de l'absurde, mais certains chemins qu'il ne faut en aucun cas emprunter.

Ces remarques qui viennent d'être formulées peuvent se résumer en une question en apparence naïve, que voici d'ailleurs : Godard est-il un cinéaste « latourien » et, si oui, comment ? Néanmoins, ce rapprochement, malgré son éventuelle coquetterie, nous semble devoir être pris au sérieux, à savoir qu'il faut l'opérer consciemment et avec application.

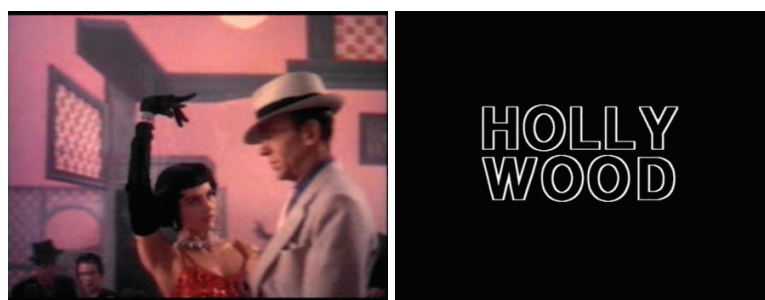
⁴⁹⁰ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, op. cit., p. 220-222.

« Dans quelle mesure la vérité peut-elle s'apprendre ? [...] Dans la mesure où la vérité peut s'apprendre, il faut bien présupposer qu'elle n'est pas ; en tant donc qu'elle doit être apprise, on la cherche », disait déjà Kierkegaard, dans un passage que nous avons relevé dès l'ouverture de notre enquête et qui recoupe la problématique de la construction en ce qu'elle s'oppose aux cadres transcendants de la critique qui juge. Ce qu'il faut apprendre, comme nous le montrait également Galison dans sa propre enquête, c'est *le passage de la vérité aux vérités*. Or, cela n'a rien de facile, et demande bien autre chose que du papillonnage. Il y a en effet une rigueur de la construction, qui, quoi qu'on en pense ou qu'on en dise, est par exemple à l'œuvre dans une entreprise aussi « gratuite » ou « éclatée » que les *Histoire(s)*. Pour revenir à la séquence « marienbadienne » qui nous intéresse, avec ses quatorze films entremêlés, il faut résister à la tentation de voir en *Marienbad* le cadre déjà tout fait pour « expliquer » le fonctionnement de l'histoire godardienne. La fiction n'explique pas, mais, en revanche, elle permet de *décrire autrement*. Elle n'indique pas une fin, mais au contraire souligne un commencement. Ainsi, la présence marquée de plusieurs répliques de *Marienbad*, en accord avec la manière dont pense cette fiction cinématographique, propose au spectateur des *Histoire(s)* que l'histoire godardienne est en partie « archéologique » : elle interroge différentes strates de temps pour être en mesure, chemin faisant, de créer des vérités elles-mêmes enchâssées. Les quatorze autres films repris dans cette séquence doivent ainsi être compris à l'image de ce que le professeur latourien appelle les acteurs. Les films de cette séquence, comme toutes les autres fictions amenées par Godard dans ses *Histoire(s)*, sont des médiateurs actifs. Le cinéaste historien doit en suivre les diverses connexions – les faux raccords créateurs de vérités – afin que l'histoire s'écrive d'elle-même.

Quel serait donc le connecteur temporel, affectif et instaurateur le plus important des *Histoire(s)* ? Quel est cet indice qui, de nappe en nappe, nous permet de suivre les acteurs, c'est-à-dire les films eux-mêmes ? Maxime Scheinfeigel⁴⁹¹ insiste souvent sur ce

⁴⁹¹ Maxime Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012, 195 p. On citera ce passage (p. 190-192) où l'auteur fait état de la méthode utilisée dans ce livre pour penser le cinéma, méthode qui n'est certes pas éloignée des considérations que nous tentons d'esquisser avec l'aide de Godard et de Latour : « Mais pourquoi quelques films, pourquoi seulement les vingt-deux films ici convoqués et regardés parfois de loin, parfois de près ? Pourquoi pas d'autres films ? Pourquoi pas tous les films, les anciens et les nouveaux, les classiques et les modernes, les réalistes et les fantastiques, les riches et les pauvres, les audacieux et les conformistes, les stylés et les bâclés, ceux qui rêvent et même ceux qui ne rêvent pas, car il y en a ? Le choix n'induit pas en soi une quelconque

point précis dans ses différents travaux : on sait que le cinéma existe, car il y a des films. Et l’auteur a bien raison, et cela n’est en rien un truisme : si les films n’existaient pas, il n’y aurait pas de cinéma. Le cinéma c’est donc ce quelque chose qui s’ajoute aux films, à l’instar du possible bergsonien qui s’ajoute au réel. Et, pour répondre à la question posée en début de paragraphe – interrogation qui nous semble essentielle et pas seulement rhétorique –, ce qui permet à Godard de suivre les films en tant qu’acteur ce sont les différents gestes qui peuplent ces fictions cinématographiques. Pour tout dire : l’histoire godardienne s’écrit *à coup de gestes*. Les *Histoire(s)* mettent en scène une stylistique gestuelle qui, d’un même mouvement, ne reprend pas autre chose que « toutes les histoires qu’il y a, qu’il y aurait, qu’il y a eu ». Il ne suffit que d’un geste, qui en apparence ne change rien, pour que « tout soit différent », et ainsi que l’histoire puisse recommencer.



Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Comme le remarque avec beaucoup d’à-propos Yves Citton, les gestes peuplent nos médias⁴⁹². Si une archéologie médiatique des « gestes d’humanité » reste encore à faire, on

justification. Il se trouve simplement que ces films-là, parmi des milliers d’autres, étaient disponibles, à la lettre et à l’esprit. Ils se sont présentés sans difficulté à l’entretien que l’analyste comptait bien leur faire subir. Du moins, l’analyste a-t-elle fini par comprendre qu’en fait les positions étaient interchangeables : si les films lui parlaient, elle pouvait elle aussi parler aux films. Et la possibilité d’un tel dialogue, car c’en est un, aiguise l’imagination. [...] La sorte de vérité ici recherchée est liée à une détermination onirique de ses différentes facettes cinématographiques. Autant dire qu’elle se donne ou ne se donne pas selon que l’on réussisse ou que l’on échoue à entrevoir des fentes dans le tissu des images et des sons filmiques postulés comme des matériaux de rêves. Et dans ces fentes il s’agit de se glisser avec un outil, par commodité appelons-le l’analyse interprétative, qui telle une aiguille va recoudre bord à bord ou au contraire séparer les fragments dont on souhaite ou croit deviner de quel autre récit, de quel lointain ou proche récit de rêve ils sont le masque ou le tenant lieu ». La méthode construite par l’auteur, on le voit, permet une parfaite adéquation entre la forme et le contenu de son discours. Sont donc étudiées des fictions cinématographiques qui mettent en scène, à divers degrés d’intensité, des rêves explicites ou implicites, à partir d’une méthode qui, elle-même, adopte la forme de la rêverie et du songe pour suivre les différents acteurs que sont les films et leurs rêves.

⁴⁹² Cf. Yves Citton, *Gestes d’humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, 313 p.

ne peut nier que l'entreprise de Godard avec ses *Histoire(s)* en offre déjà des bases sans conteste passionnantes. Le cinéaste historien est donc celui qui joue avec les gestes du cinéma et, pour reprendre ce que nous disions un peu plus haut, celui qui essaie différents gestes comme s'il essayait différents rôles. Sur la scène de l'histoire, il faut « jouer » des gestes et se laisser jouer par eux, si l'on souhaite être en mesure de construire des vérités temporelles. La séquence « marienbadienne » insiste fortement sur cette dimension des *Histoire(s)*, en cela que les voix *off* de Giorgio Albertazzi et de Delphine Seyrig peuplent l'espace-temps de l'histoire de gestes potentiels que les séquences d'autres films choisies et remontées par Godard viendront compléter ou contredire. « Vous du moins n'avez pas changé, vous avez toujours les mêmes yeux absents, le même sourire, le même rire tout à coup, la même façon de tendre le bras quand vous voulez quelque chose, de ramener lentement la main dans le creux de votre épaule. Vous portez aussi le même parfum. Souvenez-vous, c'était dans le jardin de Frederiksbad. Vous étiez seule un peu à l'écart, vous vous teniez un peu de biais contre une balustrade de pierre sur laquelle votre main était posée, le bras à demi étendu. Vous regardiez vers l'allée centrale, je me suis avancé vers vous. Je me suis arrêté à une certaine distance et je vous ai regardée. Vous vous étiez tournée vers moi maintenant. Pourtant vous ne paraissiez pas me voir. En guise de réponse, vous vous êtes contentée de sourire », entend-on pour commencer. Cette voix *off* qui, de *Marienbad* résonne jusqu'aux *Histoire(s)*, permet de potentialiser le récit « historique » godardien de gestes que l'on pourrait définir comme « scripturaux ». Ces gestes sont des scripts que l'image pourra ou non exécuter, ou encore modifier. Par exemple, les bras tendus de Cyd Charisse autour du cou de Fred Astaire répondent à l'hypothétique « bras tendu » évoqué par l'homme de la narration marienbadienne. Les gestes de ces bras, pour adopter une expression de Citton, sont autant d'« agentivité esthétique ». En lui-même et pour lui-même, Godard positionne les gestes de l'histoire du cinéma à la porte d'une expérience médiatique et, du même coup, médiumnique. C'est un autre point important du beau livre de Citton : nos gestes sont presque des médias, et les médias sont aussi, à leur façon, des médiums. Le choix du cinéaste historien est du coup assez simple, sans qu'il perde pour autant un iota de sa puissance : Godard, en se laissant halluciner et jouer par les gestes, recompose l'action et le réseau propres aux fictions cinématographiques.

« Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu harmonieuses que la circonspecte titubation de leurs voisins, les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses » (II, 147). Cette réflexion est bien sûr due au narrateur de Proust – devant la souplesse gestuelle, et par le fait même existentielle, des jeunes filles de la petite bande à Balbec –, mais on pourrait tout à fait l'attribuer au cinéaste historien de Godard. Le second, à l'image du premier, est fasciné par les gestes. Ils vivent et pratiquent le geste comme une sorte d'expérience d'aliénation. Le geste serait ainsi une sorte de trait d'union entre différentes réalités, ou entre différents modes de la réalité. Le geste, tel que le pratique et l'hallucine le cinéaste historien – combien de fois dans les *Histoire(s)* voit-on Godard, fasciné, les yeux dans le vide, pour qu'ensuite nous soit montré un geste furtif d'une fiction cinématographique qui repartira aussi vite qu'elle est arrivée –, se trouve dans un étroit rapport de conjugalité avec la pensée. Rejouer des gestes revient à refaire des films, ce qui en fin de compte permet au cinéma de fabuler de façon créatrice et inventive sur ces propres histoires.

En somme, les histoires du cinéma sont tributaires de ce que l'on pourrait appeler une *politique des gestes* : une politique qui, en comparaison avec « l'ancienne » politique des auteurs, envers laquelle Godard manifeste de plus en plus de réticence, a su gagner en souplesse. Le geste, en effet, ne prend vraiment forme et ne devient réellement pensée qu'au moment où le spectateur entre dans un certain état d'activité. Il doit y avoir une effectivité et une activité du geste, sans quoi le jeu tombe à plat. Plus encore, et là se trouve peut-être l'essentiel, toute fascination pour la conjugalité du geste – sa capacité de mêler les modes d'existence et de faire réseau – rend compte d'une immersion instauratrice dans la fiction. C'est ce que nous tenterons d'explorer dans le prochain, et dernier, moment de notre intermission.

Fictions

Avec certaines fictions plus ou moins contemporaines, la littérature s'essaie à repeupler et à interpréter l'univers des gestes et des faits cinématographiques. Par là, nous appellerons ces textes des « fictions de la conjugalité », d'abord en ce qu'il est impossible de les pratiquer ou de les penser sans que la puce de la pluralité des modes ait été mise à notre oreille. Nous étudierons ainsi trois fictions qui ne cessent de rejouer le couplage littérature-cinéma, deux contemporaines et la troisième en retrait de quelques années : d'une part *Cinéma* et *Chaînes conjugales*, respectivement de Tanguy Viel et d'Alice Ferney, et, d'autre part, *Neige noire* d'Hubert Aquin⁴⁹³. Néanmoins avant de sauter à pieds joints dans ces trois fictions, de valeur d'ailleurs inégale, on dira quelques mots d'une œuvre qui nous semble représenter un moment clé des « fictions de la conjugalité », bien qu'il n'y soit que peu fait mention de l'art cinématographique : *Feu pâle*, de Vladimir Nabokov⁴⁹⁴.

Ce texte, sur lequel on ne proposera rapidement que quelques descriptions générales, possède une parfaite valeur introductive pour la question contemporaine de la conjugalité, question à laquelle se confronte de plus en plus l'art littéraire, en ce que son ontologie n'est plus restreinte par les marges de la page de papier. Au contraire, même si on imagine ce phénomène avoir eu lieu à peu près de tout temps, on remarque plutôt un grand nombre de fictions marginales contemporaines. À la lettre, ce sont des fictions de la marge. La conjugalité, traitée comme un sujet quasi philosophique, est l'enjeu primordial, à la fois au cœur même de la fiction et dans l'aura qui entoure la fiction.

Comment définir un texte comme *Feu pâle* ? Disons d'emblée que l'approche générique, même si c'est bien cette voie que le texte nous indique d'un généreux mouvement de la main, n'est pas la plus intéressante pour observer les problématiques qui

⁴⁹³ Donnons-en tout de go les éditions de référence : Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, 124 p. ; Alice Ferney, *Paradis conjugal*, Paris, Albin Michel, 2008, 356 p. ; Hubert Aquin, *Neige Noire*, *Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin*, t. III, vol. 6, Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 [1974], p. 1-278. Il est intéressant de constater que ces trois fictions portent ostensiblement la mention générique de roman, alors qu'il est bien évident qu'elles tentent plutôt, avec divers degrés de réussite, de décentrer la notion même d'art romanesque.

⁴⁹⁴ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, préface de Mary McCarthy traduite de l'anglais par René Micha, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1962], 343 p.

s'y jouent réellement. Inutile donc de se demander sérieusement si *Feu pâle* est d'abord et avant tout un poème, un roman, un discours critique, un métaroman, un poème crypté, etc. L'approche narratologique⁴⁹⁵ peut certes être intéressante, mais, encore une fois, il semble que le texte de Nabokov l'ait pour ainsi dire anticipée, et que, par là même, il aura toujours un coup d'avance dans son jeu d'échecs avec le lecteur.

S'il fallait absolument diviser le texte en « niveaux », comme le fait habituellement la critique, il nous semble plus performant de proposer d'entrée de jeu un léger changement de vocabulaire : oui, *Feu pâle* est une œuvre qui s'échelonne sur plusieurs niveaux, comme des espèces de plateaux littéraires, mais il ne faut pas croire pour autant que ceux-ci sont juxtaposés. *Feu pâle*, en effet, comme parangon de la fiction de la conjugalité, se comprend beaucoup mieux avec le paradigme de la coexistence qu'avec celui de la juxtaposition. C'est pourquoi on propose de remplacer les niveaux homogènes juxtaposés par une pluralité de modes qui *en eux-mêmes* sont hétérogènes. Ces modes, quels sont-ils ? Il y a au moins ceux-ci : l'introduction de Charles Kinbote, éditeur du manuscrit du poème « Feu pâle » (les guillemets seront utilisés pour le poème fictif, et les italiques pour le texte de Nabokov), poème rédigé et presque complété par son ami et collègue John Shade, avant que ce dernier ne soit assassiné lors d'un curieux coup monté qui a tout d'un accident diplomatique ; « Feu pâle », poème de 999 vers (qui selon Kinbote devrait en faire 1000, car le premier vers devrait aussi être le dernier) en quatre chants, écrit par Shade ; le « commentaire » de Kinbote, mode qui se développe dans la plus grande partie de *Feu pâle* ; l'« index », non signé et de nature à surplomber l'ensemble des récits, qui présente une sorte de condensé à la fois critique et romanesque de tous les modes et de toutes les histoires qui ne cessent de s'entremêler dans *Feu pâle*. « Introduction », « poème », « commentaire », « index », voilà les quatre modes par lesquels prend place la fiction plurielle et paradoxale de Nabokov.

Il faut bien comprendre que nous sommes en désaccord avec une position comme celle adoptée par John Pier, l'auteur de l'article tout juste relevé, lorsqu'il mentionne que *Feu pâle* « trouble "l'horizon d'attente" du lecteur de fiction ». À bien lire, cette remarque est même curieuse, puisqu'elle présuppose que la fiction doit se concentrer sur la « mêmeté » et ainsi se priver de toute forme de devenir. Ce constat de Pier, certainement

⁴⁹⁵ On peut néanmoins souligner le texte de John Pier, « Pragmatique du paratexte et signification », dans *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989, p. 109-118.

partagé par d'autres commentateurs, est assez troublant, puisqu'il suggère pour le moins fortement que la notion de genre – poésie, commentaire, roman, etc. – n'est là que pour signifier un cadre transcendant, en dehors duquel il n'y a point de salut pour les œuvres. « Soit vous êtes avec le genre, soit vous êtes contre lui », un ventriloque ferait-il dire à Pier, pour montrer l'absurde de sa remarque, du moins une fois admise la logique de la pluralité intrinsèque de la fiction et de ses modes. Nous défendons ainsi l'idée selon laquelle le pluralisme, loin de lui faire du mal ou de la transformer en vilain petit canard, renforce la cohérence de la fiction. *Feu pâle* est un discours plurimodal d'une méthode tout aussi hétérogène. « L'horizon d'attente », si l'on tient à récupérer cette notion jaussienne, ira dans le même sens. Du coup, il faut accepter qu'un horizon d'attente ne soit jamais quelque chose de tout fait, et, à la limite, ne soit pas non plus quelque chose de stable. La plurimodalité que développe l'horizon de *Feu pâle* s'inscrit dans un devenir capable d'intégrer nombre de composantes hétérogènes. Afin de démontrer cela, on proposera – sans tenter la vaine entreprise qui consisterait à les expliquer, mais au contraire en leur laissant la parole et en leur offrant la plus grande souplesse possible – au lecteur une brève description de certains moments de la fiction (méta)littéraire de Nabokov, avant d'arriver aux fictions conjugales de Viel, Ferney et Aquin.

L'introduction de Kinbote serait refusée par tout éditeur le moins sérieux – ce qui est sans doute dommage –, car elle couvre simultanément plusieurs régimes impossibles de discours, et va même dans la direction d'une altération toujours plus grande du texte principal, le poème de Shade. Kinbote rend ainsi compte à la fois de la matérialité du texte (la forme du manuscrit, sa composition, la couleur des différentes fiches, la génétique du manuscrit, ses ratures, etc.), de la biographie du poète (ses vingt dernières journées sous le soleil, sa méthode d'écriture, sa position à l'université, son rapport avec Kinbote), mais aussi de la propre vie et des pensées les plus intimes du commentateur, c'est-à-dire de Kinbote lui-même. Pour Nabokov – qui en cela serait un autre « latourien » –, l'éditeur et le commentateur ne sont pas des acteurs ou des médiateurs passifs. Dans *Feu pâle*, comme dans bien d'autres de ses œuvres, Nabokov met en scène les différentes *activités*, dans tous les sens du terme, propres au littéraire. Dans une formule qui nous semble trop réductrice, on a souvent dit que Nabokov serait fasciné par la figure du miroir. C'est ce que montrent, parmi tant d'autres exemples, un récit comme *La vraie vie*

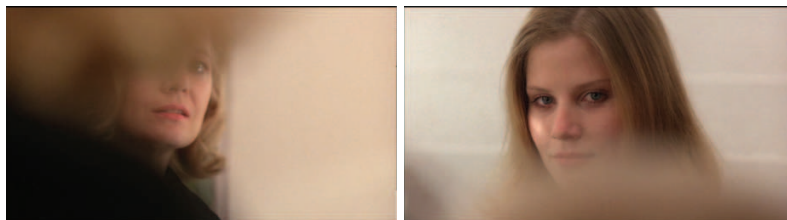
de *Sebastian Knight*, qui, *stricto sensu*, transforme la figure du miroir en véritable enquête, ou, de façon moindre, le nom d'un personnage comme Humbert Humbert, qui, en lui-même, est déjà un miroir. Mais ne nous y trompons pas. Si Nabokov reprend assidûment la figure du miroir, cela n'indique pas une seconde que ses fictions obéissent docilement à cette pétition de principe. Le romancier, texte après texte, tente de déformer la figure du miroir. Le miroir ne renvoie pas une image identique, mais, de plus en plus intensément, une image déformante et, plus encore, une image plurielle. De cette façon, on peut lire *Feu pâle* comme une fiction des apparences, à savoir qu'une vérité autre se cache toujours en elles. Se contenter de dire que Nabokov est le « romancier du miroir » ne montre absolument rien. Par contre, il est tout à fait passionnant de suivre dans ses récits les diverses altérations qu'il propose, toujours implicitement, au miroir en tant que figure expérimentale.



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)



Céleste (Percy Adlon, 1980)



Opening Night (John Cassavetes, 1977)

Même un cinéaste « réaliste » comme Cassavetes se permet des jeux de miroir inusités. Ici, le reflet de l'actrice vieillissante Myrtle se transforme en Nancy, la jeune fille en fleurs.

« Je m’attardais près de lui une minute, sur les marches du péristyle, et tandis que j’enfilais mes gants, doigt par doigt, tout en regardant au loin comme si j’allais passer un régiment en revue, le poète remarqua : “Voilà un travail bien fait.” Il consulta sa montre-bracelet. Un flocon de neige vint s’y déposer. “Cristal sur cristal” fit Shade⁴⁹⁶ », raconte Kinbote à un moment de son introduction qui, on peut le voir, n’a rien du discours interprétatif habituel, roi et maître de l’espace paratextuel. Quelques lignes plus haut, à la même page, où Kinbote met en scène un moment à l’université entre collègues professeurs, le commentateur se fait demander par un autre littéraire s’il est vrai qu’il a bel et bien deux tables de ping-pong dans son sous-sol. « “Est-ce un crime ? – Non, dit-il, mais pourquoi deux ? – Est-ce un double crime ?”, ripostai-je », ajoute Kinbote. Même si nous souhaitons aller vite pour en arriver au cœur de nos fictions conjugales, on ne saurait trop insister sur la symbolique de ces deux passages, que l’introduction de Kinbote enchaîne coup sur coup. L’éditeur, le critique, le commentateur et le biographe – les quatre pans de l’existence de Kinbote – renvoient tous à des figures de joueur, et même de double joueur. Pour Nabokov, l’interprète, le professeur et le lecteur (figures analogues à celles qui coexistent chez Kinbote), pour se tailler une place au paradis de l’art littéraire, doivent être en mesure de jouer un double jeu. Tous, ils possèdent d’emblée un rôle, mais ce qui compte réellement est la manière dont ils l’interpréteront afin de le transformer, de façon si subtile qu’elle en est presque invisible. Et le jeu, aussi aléatoire soit-il, n’est pas joué pour rien. L’enjeu est toujours celui des différentes dimensions de la vérité : le jeu est ce qui nous fait passer de la vérité aux vérités, pour reprendre une formule utilisée antérieurement.

« Pour le meilleur et pour le pire, c’est le commentateur qui a le dernier mot⁴⁹⁷ », affirme également Kinbote. Mais il faut bien comprendre ce qu’est pour lui un « dernier mot ». En aucun cas, son interprétation de « Feu pâle » ne vise à unifier le poème, pas plus, à l’inverse, qu’elle ne cherche à le contredire ou à en relativiser la portée. Au cours de son introduction et de son commentaire, Kinbote répète souvent que le poème de son ami Shade est un chef-d’œuvre. Du coup, Nabokov nous invite peut-être à reconsidérer ce que l’on entend habituellement par chef-d’œuvre : l’interprétation de Kinbote n’explique rien et ne contredit rien, mais fait encore et encore la reprise du texte de Shade, afin que le poème

⁴⁹⁶ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, op. cit., p. 50.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

autobiographique de l'écrivain récemment décédé en vienne à coexister avec le roman d'un roi imaginaire exilé de sa contrée tout aussi fictive, poursuivi par des tueurs, roi qui ne serait nul autre que Kinbote, le vrai destinataire de la balle de fusil qui a tué Shade. Les chefs-d'œuvre ne sont donc pas ce devant quoi on se met à genou respectueusement, mais plutôt des *fictions matricielles* : des histoires qui en provoquent d'autres. Les chefs-d'œuvre, nous dit Nabokov par l'intermédiaire de ce curieux personnage qu'est Kinbote, sont autant d'occasions de reprise. « Reprise, reprise ! », lit-on d'ailleurs au vers 487⁴⁹⁸ du poème de Shade. Dans le même temps, *Feu pâle*, rendant compte du rapport de conjugalité entre texte, paratexte, vie, intention, récit et commentaire, est lui-même une double occasion : celle d'une métaphysique de l'affection esthétique et celle de la mise en scène policière d'une enquête qui semble terminée, mais qui sera pourtant éternellement à reprendre.

Si l'introduction et le commentaire de Kinbote coexistent avec une reprise du poème, en décrivant une histoire complètement autre, absurde même, mais qui n'est pas pour autant incompatible, il faut aussi remarquer que le poème de Shade, que Kinbote dit avoir laissé intact, offre lui aussi des outils interprétatifs pour faire la reprise de tout l'appareil critique et conjugal de *Feu pâle*. Le poème se donne ainsi à lire comme un exercice de métaphysique ludique, dessinant le portrait de Nabokov en humoriste. C'est aussi une mise en scène du temps comme conjugalité des impossibles. « Je me sentais dispersé à travers l'espace et le temps », lit-on au vers 148. Au vers 404 : « ici le temps bifurqua ». Vers 572 : « le temps signifie croissance ». La liste pourrait continuer. D'autres motifs conjugaux se perçoivent également, comme ceux du double, de la spirale, du labyrinthe : « du germe du tubercule s'élève-t-on en spirale » (vers 619), « La véritable question, le thème en contrepoint ; / Rien que ça : pas le texte, mais la texture » (vers 807-808), « Pas l'absurdité creuse, mais un tissu de sens » (vers 810), « vers une pâle lueur diurne à travers un labyrinthe d'encre » (vers 852), etc. L'intérêt de la fiction conjugale de Nabokov est donc de mener une enquête sur les différents modes du littéraire et sur les différentes reprises intrinsèques qu'est à même de proposer la littérature. En cela, Nabokov n'est pas si éloigné de James dans le *Motif*, tel que l'on a pu le voir au cours de notre deuxième intermission. *La fiction instaure d'autres fictions*, à l'instar du jeu qui n'est là

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

que pour engendrer d'autres jeux. La façon la plus simple d'imaginer cela est de repenser à la cave de Kinbote, qui, apprend-on à un moment de son commentaire, ne contient pas deux, mais bien trois tables de ping-pong. Cristal sur cristal, sur fond de cristal. La vérité n'est possible que grâce à la conjugalité des vérités impossibles. Qu'il soit signé Shade ou Kinbote, le commentaire nabokovien est toujours l'occasion d'une nouvelle histoire, d'une reprise de la description fictionnelle qui donne lieu à une tout autre enquête, avec de nouveaux personnages, de nouveaux lieux, de nouveaux temps et de nouvelles intrigues. Le commentaire, en tant que forme radicale de conjugalité, pousse à l'extrême la logique de l'interprétation, en la recoupant avec celle de l'hallucination : le critique est celui qui voit autrement et qui hallucine des nouvelles manières d'être et de vivre ensemble. Au-delà de la vraie fausse pédanterie que s'amuse à insérer ici et là Nabokov, cette dimension conjugale de la fiction en tant que commentaire et du commentaire en tant que fiction se trouve dans ce que Kinbote appelle son « fait fondamental » : « la réalité n'est ni le sujet ni l'objet de l'art véritable qui crée sa propre réalité spéciale qui n'a rien à voir avec la réalité moyenne perçue par l'œil du commun ». Le réel, pour exister, doit co-exister avec quelque chose d'autre et qui, à la rigueur, en viendra à le contredire. C'est de la sorte qu'il n'y a de fiction vraie que dans la reprise de la fiction par elle-même. Cela représente d'ailleurs l'un des projets que nous nous étions donnés avec nos intermissions, c'est-à-dire nous armer des moyens nécessaires pour passer de la transcendance d'une fiction à l'immanence de plusieurs fictions.

*

Viel et Ferney

Cinéma et Paradis conjugal sont deux textes littéraires qui font la reprise – qui répètent en transformant – de deux films de Mankiewicz : d'une part *Sleuth* (*Le limier*, 1972), le dernier film du cinéaste et, d'autre part, *A Letter to Three Wives* (*Chaînes conjugales*, 1949), sans doute le premier film sur lequel le cinéaste-scénariste-producteur a pleinement

réussi à mettre sa marque⁴⁹⁹. Ces textes de Viel et de Ferney, bien que tous deux gagnent à être parcourus de la même manière exploratoire, sont des fictions d'intérêt pour le moins inégal. Cela ne nous gêne pas vraiment, puisque, comme nous l'avons déjà affirmé, nous ne sommes que très peu intéressé par la critique qui juge. Nous allons donc malgré tout réfléchir avec le texte de Ferney, en dépit des commentaires plutôt négatifs que nous serions en droit de formuler à son sujet. Le contraire serait surprenant, et le lecteur aurait tous les droits de nous reprocher une telle omission. Par contre, en aucun cas cela veut dire que nous ne traiterons *que* de façon positive le texte de Ferney, par exemple en nous donnant la peine d'en proposer une fine analyse comparée, en s'appuyant tour à tour et dans un pur rapport d'égalité sur cette fiction et sur celle de Viel. Pour le dire simplement, nous avons l'impression que *Ferney manque la fiction*, passe à côté d'elle sans même la regarder, prise qu'est l'auteure par le désir de faire état de ses nombreuses connaissances en matière de clichés, dirait un critique méchant. Il est important de comprendre que *Paradis conjugal* fait bien la reprise de *Chaînes conjugales*. Par contre, il ne faut pas croire, contrairement à l'impression que donnent les titres (la traduction française de *A Letter to Three Wives* en *Chaînes conjugales* laisse à désirer), que le roman détient un quelconque pouvoir de libération par rapport à son film source. Évidemment pas, puisque c'est même l'inverse : aussi inventif qu'est Mankiewicz dans cette fiction qui joue du temps comme Glenn Gould jouait du piano, la performance littéraire de Ferney ne vaut pas deux heures de peine. Sans acharnement clinique, nous tenions à afficher clairement nos couleurs, afin que le lecteur, dans les quelques analyses qui vont suivre, comprenne le présupposé qui rend actives les critiques que nous ferons de *Paradis conjugal*. Puis, pour terminer cette brève entrée en la matière, on soulignera un dernier point, à savoir qu'il ne faut pas non plus croire que l'exercice a pour but de mettre Viel sur un quelconque piédestal où sa fiction prendrait racine. On peut le redire une autre fois, nous ne cherchons pas à évaluer les œuvres à partir de quelques critères abstraits « de qualité ». Il nous semble plus intéressant pour le lecteur que l'analyse se focalise sur la dimension performative et instauratrice des œuvres, sur les connexions qui leur donnent leur couleur fictionnelle.

⁴⁹⁹ Sur Mankiewicz, on renverra avec plaisir le lecteur à ces trois ouvrages : Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010, 134 p. ; Patrick Brion, *Joseph L. Mankiewicz. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005, 622 p. ; Pascal Mérigeau, *Mankiewicz*, Paris, Denoël, 1993, 412 p.

Publié près d'une dizaine d'années après le roman de Viel, *Paradis conjugal* est riche de l'expérience de *Cinéma*, bien que Ferney, et pour cause, n'en dise mot. Viel est le premier à le reconnaître, son second roman, publié chez Minuit comme ses suivants, n'est en rien un succès de librairie, mais, en revanche, il a fait et continue de faire beaucoup de bruit dans les départements de littérature et de cinéma des universités, et pas seulement en France. On y reviendra. Inverse est le destin du roman de Ferney, publié dans ce qui est peu ou prou la troisième plus grande maison d'édition française. Nous n'avons pas les chiffres de vente devant nous, et nous ne cherchons pas à les avoir, mais on peut tout de même parier, et pas des prunes, que *Paradis conjugal* a eu un meilleur succès de librairie que *Cinéma*, mais que le second, grâce aux réseaux des différentes tours d'ivoire universitaires – qui, on l'aura compris, ne sont en rien hors du monde et regarde bien autre chose que leur nombril –, sera en mesure de s'inscrire dans la durée. Néanmoins, ce que nous venons de dire ne représente pas encore le nœud de l'affaire, mais nous nous en rapprochons progressivement.

Que raconte le roman de Ferney ? Quel est son rapport avec le film de Mankiewicz ? Plutôt, pourquoi est-il en rapport avec ce film précis qu'est *A Letter to Three Wives* ? Ferney s'est expliquée sur cette dernière question : c'aurait pu être n'importe quel autre film, puisque c'est son éditeur qui lui a proposé d'écrire sur ou à partir du cinéma, et c'est ce même éditeur qui a choisi le film pour l'auteure. Le choix n'est certes pas mauvais, du moins selon Ferney, puisqu'elle a tout de suite vu dans la fiction de Mankiewicz une continuation indirecte et rétrospective de son roman publié en 2000, *La conversation amoureuse*. Ce dernier texte, le lecteur devine que nous ne l'avons pas lu, et que nous ne souhaitons pas le faire. Libre à lui, par un soir de mélancolie baudelairienne, de déposer son édition des *Fleurs du mal* pour commencer la lecture du roman de Ferney. Par contre, il est intéressant de constater la mise en place d'éléments analogiques entre la romancière et sa protagoniste, une certaine Elsa Platte, ancienne danseuse professionnelle, maintenant mariée depuis des années avec le même homme, de qui elle a quatre enfants. Mais là n'est pas le vrai rapport entre Ferney et son personnage, qui est davantage médiatique. Ferney reprend en cela un des principaux thèmes mankiewiczziens, qui est celui du *rapport entre le médiatique et le conjugal*. Elsa, de plus en plus déprimée dans son mariage, se fait donner

le DVD de *A Letter to Three Wives*, dans une autre de ces lettres qui, obstinément, ne peuvent qu'arriver à destination. Qui plus est, par qui le film lui sera-t-il offert ? Par son mari, bien entendu. L'analogie devient donc double : d'un côté, épouse-romancière, de l'autre, mari-éditeur. Que le lecteur se rassure, nous ne mènerons pas d'enquête biographique pour savoir ce qu'il en est réellement, car, de toute façon, l'intérêt est ici tout autre que biographique.

On assiste donc, dans deux régimes médiatiques distincts – celui de la réalité de l'édition, et celui de la reprise littéraire d'une fiction cinématographique –, à une donation de la fiction par un tiers qu'il faudra après coup instruire et reconquérir. L'éditeur, est-on en droit d'imaginer, devra être convaincu par la reprise fictionnelle de sa romancière. Le mari, pour sa part, après que celui-ci a pesté maintes et maintes fois envers le comportement maniaque de sa femme qui, soir après soir, s'installe devant le téléviseur pour regarder le même film, devra être séduit et reconquis, justement par l'apprentissage que va perpétuer la fiction cinématographique. Pour la vie de la protagoniste Elsa, *A Letter to Three Wives* a tout d'un *pharmakon* : à la fois poison, à la fois remède. La crise conjugale d'Elsa et de son mari, bien qu'il y ait nombre de raisons et d'antécédents, a pour ainsi dire été causée par ce film, et c'est pour cette raison que la crise devra se résoudre avec ce film. *Paradis conjugal* raconte donc un visionnement, le dernier d'une longue liste, de *A Letter to Three Wives*. Dès les premières pages du récit, nous sommes placés dans un univers médiatique qui est aussi un espace critique. Elsa, bien qu'elle n'ait aucune compétence spécifique pour le faire, commente et analyse le film de Mankiewicz. En fait, elle n'a besoin d'aucun savoir particulier pour se faire interprète, car elle ne tente justement pas de juger le film pour lui-même (à l'exception de quelques remarques naïves voire déplacées sur l'art du cinéaste), mais bien pour l'instauration fictionnelle et conjugale qu'il est à même de provoquer.

Que raconte le film de Mankiewicz ? Rapidement, on dira que c'est l'histoire d'une journée bien spéciale dans la vie de trois femmes mariées d'une banlieue américaine : arrivera soudainement une lettre de leur « amie » Addie Ross, qu'elles jalourent et détestent toutes pour différentes raisons, qui leur annonce qu'elle vient de prendre la fuite avec l'un de leurs maris mais, on le devine, sans prendre la peine de dire lequel. La suite du drame est alors digne d'un roman de Verne, en cela que la fiction et la rêverie des trois jeunes femmes sont en mesure de s'installer grâce à une absence des conditions de communication. En

effet, Deborah, Lora Mae et Rita, les trois épouses, reçoivent ladite lettre quelques secondes avant leur départ pour une sorte d'expédition de terrain de jeux avec des enfants de la banlieue. Elles doivent donc prendre le bateau, en direction d'une quelconque « île déserte », sans téléphone ni autre moyen de rejoindre leur mari et de se rassurer par rapport à cette drôle de blague. Mais ce manque incommensurable de la communication sera comblé par des moyens proprement cinématographiques, qui constituent d'ailleurs la véritable intrigue de *A Letter to Three Wives*. Lors de leur journée de bénévolat auprès des enfants, les trois jeunes femmes, tour à tour, seront sujettes à des réminiscences d'un ou de plusieurs moments de leur vie conjugale, afin de trouver le germe d'une fêlure qui pourra être responsable du départ hypothétique de leur mari respectif. Selon le vocabulaire que nous utilisons depuis quelque temps déjà, il ne s'agit pas tant d'une *réminiscence* – au sens de Platon et des Grecs, pas au sens de Proust bien sûr – que d'une *reprise*, c'est-à-dire, selon l'acception kierkegaardienne du terme, *un ressouvenir vers l'avant*. La vie conjugale des trois jeunes femmes contient donc une fêlure par laquelle quelque chose peut fuir. La *mise en scène* cinématographique, s'affichant en tant que telle – dès les premières secondes du film d'ailleurs, lorsqu'on entend la voix d'Addie, femme inconnue que l'on ne verra jamais, révéler progressivement l'intrigue à venir et dont elle est responsable –, devient un *levier pour la fiction*. Il s'agit là, nous semble-t-il, d'une particularité fort intéressante du cinéma de Mankiewicz dans ses meilleurs moments : la mise en scène ne vient pas représenter une réalité préexistante, dont les principaux avatars seraient le scénario, les dialogues et la psychologie, mais vient, pour le dire ainsi, percer le tissu de la fiction pour mieux le recouvrir et, du coup, se donner au spectateur dans toute sa specularité.



A Letter to Three Wives (Joseph Mankiewicz, 1949)

Une autre lettre arrive à destination...

Elsa, donc, fait la reprise de cette reprise qu'est la rêverie à la fois rétrospective et prospective des trois jeunes femmes. La protagoniste de Ferney utilise la fiction cinématographique comme méthode pour trouver ce qui dans son propre passé conjugal pourrait incarner une autre fêlure. C'est sur cette espèce de théâtre dans lequel coexistent reprise et fêlure que se joue l'intrigue de *Paradis conjugal*. La fiction cinématographique est donc l'occasion d'un perfectionnement moral et affectif de la part du personnage d'une autre fiction. Si l'on fait fi de la fâcheuse manie de Ferney de se contenter de clichés là où une vraie forme d'écriture pourrait réellement prendre forme, il est tout de même intéressant de constater que le roman met l'accent – peut-être inconsciemment, qui sait – sur la place du style et de la fiction dans l'ordinaire de nos vies⁵⁰⁰.

⁵⁰⁰ NOTE SUR ALICE FERNEY

Enfonçons le clou pour ne plus y revenir. Nos critiques à l'endroit de la prose de Ferney ne sont en rien des frivolités ou des critiques « de surface ». L'écriture de la romancière tue littéralement dans l'œuf toute possibilité d'instauration fictionnelle et va à l'encontre de l'essence même de son projet. Si la fiction cinématographique de Mankiewicz fonctionne, permet une reprise de la vie d'Elsa ou, à la limite, de la vie de tout un chacun, ce n'est pas que par la simple histoire de *A Letter to Three Wives*, mais, comme nous l'avons dit, par la fiction de la mise en scène elle-même. Or, bien qu'on puisse louer la volonté de Ferney de camper sa protagoniste dans un langage ordinaire, pour montrer que le cinéma, et même le cinéma d'auteur, peut s'installer dans la vie de tous les jours et chez une femme qui n'a a priori rien d'une cinéphile, il est par contre impardonnable que le narrateur omniscient du récit, à travers lequel on ne peut qu'entendre la difficile (pour ne pas dire autre chose) voix de Ferney, n'ait aucunement conscience du peu d'effort qu'il met dans la mise en fiction de son propre récit.

Cette esquive de la fiction par elle-même n'est jamais autant visible que dans les expressions ridicules et destructrices qui rythment malheureusement le récit, sans être pour autant attribuables à l'éducation peut-être questionnable de la protagoniste. En voici quelques exemples, pour que le lecteur n'ait pas à douter de ce que nous avançons : ainsi le film est-il réduit à une absurdité, à savoir un « carrousel de diversions possibles devant lequel Elsa se relâche » (p. 16) qui, plus encore, permet un « art du bonheur par l'image » (p. 22) ; puis, par rapport aux différentes femmes des deux fictions de *Paradis conjugal*, Ferney aura le malheur de proposer une métaphore si peu adéquate qu'elle aurait provoqué chez Proust une crise d'asthme inguérissable : « Rita, Deborah, Lora Mae, Addie, Elsa : une brochette de féminités » (p. 91). Au-delà de ces problèmes de l'expression romanesque, domaine qui est loin d'être le fort de Ferney, on remarque également – et aussi bien le dire – que l'auteure ne semble pas tout à fait consciente de la force de son projet, surtout lorsqu'elle présente des réflexions pour le moins contraires au souffle qui devrait pourtant animer l'esprit de son livre. Pour le dire autrement, là où l'esprit de *Paradis conjugal* appelle la reprise et le perfectionnement de soi par la conjugalité des fictions littéraires et cinématographiques, la lettre du texte dit tout autre chose. *Paradis conjugal*, tel qu'il est écrit, ne propose jamais de reprise, et n'atteint jamais cette idée de progression qui anime le récit : le discours reste le même – c'est-à-dire déjà insignifiant –, de la première à la dernière page du récit. Bien qu'il indique avec assez de force l'autre voie, *Paradis conjugal* se situe du mauvais côté de la reprise : la fiction ne permet que de perpétuer la mauvaise répétition des idées reçues et de la doxa. Vraiment ? Oui, et ce, en plus des raisons déjà évoquées, le roman de Ferney est le récit exemplaire de la fausse reprise en ce qu'il détourne toute dimension instauratrice et enlève toutes possibilités de vie aux fictions et autres œuvres, au profit d'une répétition morte des oppositions les plus réactionnaires qui incarnent des idées faussement transcendantes : d'une part, l'incommensurabilité entre l'Homme et la Femme, d'autre part, celle entre l'homme et la vie. Nous sommes bien d'accord qu'Elsa tente, grâce au film de Mankiewicz, de modeler sa vie comme une statue de glaise, mais il faut aussi admettre qu'on ne peut rien créer avec des idées reçues. Pour parler comme Cary Grant dans *Arsenic and Old Lace* : « It's not only against the law, but it is wrong ! ». Un autre problème du récit de Ferney est de tout psychologiser à outrance.

En cela, il serait possible de lire *Paradis conjugal*, et bien d'autres fictions de la conjugalité, à partir du beau livre de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*. « C'est dans la vie ordinaire que les œuvres d'art se tiennent, qu'elles déposent leurs traces et exercent durablement leur force », dit avec raison Macé, qui formule ici ce que pense secrètement Ferney, sans pour autant se donner les moyens de le montrer dans sa fiction. Il y a, ajoute Macé, « à l'intérieur de la vie elle-même, des formes, des élans, des images et des manières d'être qui circulent entre les sujets et les œuvres, qui les exposent, les animent, les affectent⁵⁰¹ ». L'univers dans lequel prend place *Paradis conjugal* est celui, normal et ordinaire, d'un foyer d'aujourd'hui. Or, comme toute maison, il est aussi un univers médiatique, habité par des intercesseurs et rythmé par les diverses métamorphoses que proposent les êtres de la technique. Notre quotidienneté est traversée par un ordinaire médiatique, médiateur et médiumnique que nous ne remarquons même plus, avec raison sans doute. Le téléviseur dans lequel sont transférées les images visuelles et sonores du DVD de *A Letter to Three Wives* que, soir après soir, Elsa regarde et revit, n'est en cela rien de moins qu'un passeur. La dimension un peu maniaque de ces gestes que nous avons déjà soulignée, c'est-à-dire revoir chaque jour le même film, ne saurait être réduite à un cas clinique. Non, cette démarche, esquissée consciemment ou non par Ferney, montre en quoi le nouveau ne peut naître qu'en s'ajoutant à la répétition, à l'image du possible et du réel bergsoniens. Chaque reprise est riche de la précédente et permet à Elsa d'essayer de nouveaux styles, à partir des diverses figures fictionnelles mises en scène par Mankiewicz. À partir de la fiction en apparence toujours pareille qu'offre à Elsa le visionnement de *A Letter to Three Wives*, se crée, morceau par morceau, expérience par expérience, une nouvelle réalité. Le quotidien médiatique du salon, avec le téléphone qui sonne, les enfants qui se joignent au visionnement, est un espace-temps où l'on essaie des rôles et des potentialités de fictions. Sans doute chaque œuvre d'art, d'un contexte qu'il faut bien sûr créer afin de pouvoir déterminer, nous offre essentiellement un rôle, qu'il nous faut encore

Ce procédé est même malhonnête : par le biais de sa pauvre héroïne Elsa, la romancière se permet les commentaires les plus insipides et les plus datés sur l'amour, le mariage, la jalousie, l'orgueil, etc. Plutôt que de proposer une reprise du film de Mankiewicz, ou de réellement penser avec lui, Ferney utilise la fiction comme une triste machine à reproduire du même. Ferney, comme sa protagoniste, ne croit pas à la réalité de la fiction, puisqu'elle l'oppose à la vie réelle. Étrangement, l'esprit de son roman indique le contraire, ce qui laisse peut-être une petite lueur d'espoir, en ce qu'il est encore possible, contre l'auteure et ses clichés, d'en faire la reprise.

⁵⁰¹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, respectivement p. 9 et 10.

une fois rechercher, à coup de répétitions instauratrices. En d'autres mots, le visionnement de la fiction cinématographique crée un espace-temps et un quotidien médiatique qui vaut également comme une sorte de scène théâtrale où nous essayons des gestes, des styles et des rôles. La fiction n'est donc en rien extérieure à la vie, puisqu'elle se joue en plein centre de la vie. *Paradis conjugal*, à la fois par ses manques et par ses intuitions, montre comment il est possible de sortir du théâtre conjugal que peut devenir pour nous une fiction particulière, mais, contrairement à ce que souligne à gros traits Ferney, pas pour « retomber dans la vie ». Il ne faut pas jeter la fiction avec l'eau du bain, au contraire, puisque toute notre vie – que nous le sachions ou que nous ne le sachions pas, que nous soyons d'accord ou que nous ne soyons pas d'accord – nous nagerons dans un flux de fictions qui en vient à rendre compte d'une stylistique de l'existence. Au fur et à mesure de l'essai des rôles et des formes instaurés par la réception quotidienne et médiatique de la fiction cinématographique, se crée une réalité nouvelle qui ne vient pas castrer celle dans laquelle nous évoluions précédemment, mais qui au contraire vient coexister avec elle dans un rapport de conjugalité. Il y a un optimisme final de la fiction : elle nous fait croire en un avenir qui, en fin de compte, n'est pas autre chose que le devenir même de notre présent et de notre quotidienneté. Nous aurons peut-être à revenir, brièvement il va de soi, sur le roman de Ferney – que nous tentons, comme le remarque le lecteur, de (ré)écrire contre l'auteure –, mais il nous faut pour le moment passer du côté du roman de Viel qui, antérieur de presque dix ans à *Paradis conjugal*, n'en présente pas moins une vision plus critique, c'est-à-dire plus poignante, de la conjugalité du cinéma et de la littérature.

Cinéma, en apparence du moins, donne une version que l'on pourrait qualifier de pessimiste des possibles rapports de conjugalité entre cinéma et littérature. Si l'on inversait l'ordre chronologique, on dirait que, en réaction à la stylistique gestuelle et au roman d'apprentissage que l'on trouve dans la lettre du roman de Ferney (malheureusement pour l'auteure, la lettre est toujours ce qui arrive à destination), Viel a voulu proposer une expérience plus tendue de la plurimodalité intrinsèque des arts et du rapport de coexistence qui joint la critique et la clinique. Pourtant, on pourrait aussi remarquer que la question posée dans son roman est la même que dans celui de Ferney : comment peut-on sortir d'un

film qui nous affecte et dans lequel nous nous multiplions comme si notre image se reflétait dans les différentes facettes d'un cristal ?



Videodrome (David Cronenberg, 1983)

Les fictions de la conjugalité, pourrait-on se risquer à avancer en empruntant des termes qui sonneront un peu familiers aux oreilles des lecteurs des deux ouvrages de Deleuze sur le cinéma, se caractérisent également pour un double rapport au temps : d'une part, un présent qui passe et, d'autre part, un passé qui se conserve. Le but de la conjugalité est, à travers l'exploration de tout ce passé conservé et qui ne cesse de s'allonger sous nos yeux, d'offrir au présent un devenir, de trouver la bonne combinaison de rôles et d'affects qui lui permettra de faire le saut sur place de la reprise. Dans le cas des fictions hybrides qui nous intéressent, ce passé qui n'a de cesse de se conserver en même temps qu'il s'allonge est bien sûr celui des visionnements du film qui, innombrables, définissent aussi un certain état maniaque chez le protagoniste. Si ce passé s'allonge, c'est bien entendu grâce à ces répétitions de la fiction cinématographique dans le passé spectatorial dudit protagoniste. Du coup, pour métamorphoser le présent et lui injecter du devenir, le protagoniste, dans sa quête éthique et esthétique, devra se voir capable de faire la reprise créatrice de ses répétitions : transformer la force centrifuge de la fiction cinématographique en force centripète. Le circuit de l'interprétation arrêtera ainsi de tourner à vide, d'éternellement faire le tour de lui-même. La conjugalité de la fiction et de son interprétation, puis celle du

passé spectatorial et du présent performatif devront se donner les moyens nécessaires pour toucher le monde et mordre dans la durée.

Le récit de Viel – à mi-chemin entre le roman et le carnet intime, mais aussi placé sous le signe incontestable de l'art cinématographique, incarné par un seul et unique film – instaure une temporalité bien spéciale où le temps est tout à fait irréductible à l'espace, en cela que toute action que l'on y retrouve existe sous les modes d'existence que sont le jeu et la reprise. Chaque mouvement, chaque pensée, chaque geste, même s'il nous est décrit dans une certaine unicité, vaut pour une multiplicité toujours croissante. L'obsession cinématographique du narrateur de Viel permet aux images littéraires du roman-carnet d'entrer dans un rapport de conjugalité avec plusieurs dimensions temporelles. Comme ce sera le cas avec *Paradis conjugal*, le texte de Viel exploite l'expérience cinématographique en ce qu'elle est une expérience répétable à l'infini. C'est aussi, il faut bien l'avouer, une expérience narrative, esthétique et éthique plus facilement répétable que ne peut l'être la lecture d'un roman. La littérature reprend pour son compte la reproductibilité intrinsèque des fictions cinématographiques. Les images littéraires de *Cinéma*, là est une grande partie de l'intérêt du livre, se déploient toutes sous le mode temporel. La question, encore une fois, est de savoir si le temps sera en mesure de toucher le devenir, c'est-à-dire la reprise, ou si le laboratoire fictionnel qu'offre la fiction cinématographique en viendra plutôt à enfermer le narrateur de la fiction dans l'espace-temps sans issue de la mauvaise répétition. La temporalité cinématographique est essentiellement mouvante, et la littérature – utilisée comme source productrice d'images, dans une inversion pour le moins intéressante des valeurs qu'un romancier comme Proust n'a certes pas prévue – permet la mise en image de ce mouvement. La temporalité de la répétition et de la reprise cinématographique offre des variations intensives aux images littéraires : elles ajoutent un possible temporel à leur réalité.

Dans le film de Mankiewicz, comme aime bien le faire le cinéaste qui reprend souvent ce procédé, le spectateur est confronté, lors des premiers moments de la fiction, à des images fixes. Le générique s'affiche en effet sur une série de dessins ou de maquettes en carton représentant des scènes de meurtres. Ce petit théâtre inanimé est analogue aux pantomimes que jouaient les comédiens du théâtre élisabéthain, dispositif qui gagne en intensité dramatique dans *Hamlet*, comme on aura d'ailleurs la chance d'y revenir assez tôt.

Les images fixes préfigurent donc le drame à venir. Mais il faut aussi noter qu'elles sont comme un avant-coup de la fiction dans son ensemble, c'est-à-dire une préfiguration qui n'est pas que narrative, sinon l'intérêt de cette démarche serait bien mince. Non, on voit aussi que, si ces images sont fixes, la caméra qui nous les montre ne l'est pas pour autant. En d'autres mots, la mise en scène, même lorsqu'il n'est question que de filmer de simples maquettes ou des dessins, met l'accent sur la temporalisation de l'espace par le mouvement et par l'action. Comme le remarquent la plupart des commentateurs, et Deleuze en premier lieu, la conception du temps chez Mankiewicz implique la bifurcation. Le temps correspond à ce qui bifurque, ce qui justifie l'utilisation polyphonique et entrecroisée des flash-back. Le cinéma de Mankiewicz est, pour ainsi dire, un cinéma « de la relativité ». Comme le suggère Galison dans son enquête, la relativité implique de passer du temps aux temps. On a vu que Proust, malgré des abus plus ou moins adroits du langage philosophique, abondait déjà dans ce sens, lui qui était contemporain de la crise de l'unification électrique de l'heure. Du coup, on comprend pourquoi les premières images fixes de *Sleuth* s'animent : c'est une façon assez simple et élégante de souligner l'enjeu du film, à savoir la temporalisation ou, ce qui revient au même, l'altération et la conjugalité. Voilà ce qu'il faut maintenant montrer et, heureusement, voilà aussi ce sur quoi insistait déjà Viel dans sa continuation littéraire discontinue de la fiction mankiewiczienne.



Sleuth (Joseph Mankiewicz, 1972)

Cinéma, sans proposer de réponse essentiellement positive ou négative, interroge les différentes manières par lesquelles nous pouvons être affectés par une fiction. Plus particulièrement, par une fiction cinématographique. Le récit ne cesse de souligner, de façon romanesque bien sûr, les possibles interactions entre vie et œuvre, si bien que tombe la barrière ontologique qui gêne habituellement le va-et-vient entre ces deux modes de

réalités. La fiction – la fiction elle-même, mais aussi bien la fiction dans la fiction – devient ainsi une scène spatiale et temporelle où se jouent et se rejouent notre rapport à nous-mêmes et notre rapport au monde. La fiction est ainsi un espace-temps double : à la fois un espace-temps du jeu et un espace-temps de la diplomatie. Et c'est justement ce qui définit la fiction : la conjugalité du jeu et de la diplomatie. L'intérêt des textes de Viel et de Ferney est de proposer une sorte de double jeu, en insistant sur un autre rapport de coexistence, celui du littéraire et du cinématographique comme deux expériences ludiques et diplomatiques. Néanmoins, il faut bien sûr admettre que la littérature n'a pas attendu le cinéma pour mener une telle enquête sur les dispositions temporelles et affectives qu'est à même d'injecter la fiction dans nos vies. Sans pouvoir insister là-dessus, étant donné qu'il se fait de plus en plus tard, on peut souligner rapidement que cet enjeu est déjà constitutif de la fiction proustienne, et ce, à divers niveaux et de multiples façons. Pour définir ce qui est le plus apte à caractériser un personnage comme le narrateur de Proust, une question suffit. C'est-à-dire que le narrateur est un personnage qui est obsédé par une question, que l'on peut sans doute formuler ainsi : « Que me veulent les fictions ? ». Cela vaut aussi bien pour les fictions des autres – qu'il s'agisse d'artistes réels ou fictifs – que pour celle du narrateur : la fiction du roman à venir, qui n'est d'ailleurs rien d'autre que la reprise conjugale de la vie par la fiction. Les pions se mettent en place, mais insistons encore un peu.

Au début d'*Albertine disparue*, le narrateur devient enquêteur. Il engage Saint-Loup et d'autres intermédiaires pour retrouver la jeune femme qui a pris la fuite, échangeant son rôle de prisonnière pour celle de fugitive. Le narrateur n'est cependant pas convaincu de son choix, pas plus qu'il n'est certain de la nature de son amour. Doit-il ramener Albertine de force ? Au contraire, la chasser si jamais il prenait à la jeune femme la folle envie de revenir ? Le personnage de Proust est donc devant l'éventualité d'un pari éthique. Ses décisions par rapport à sa conjugalité avec Albertine dépassent et de loin les simples considérations psychologiques. Le choix que doit faire le narrateur est d'abord et avant tout celui d'un mode d'existence. Or, un choix, ce n'est pas quelque chose qui s'accomplit dans le néant et sans l'aide de personne. À l'inverse, et c'est ce que montrent avec un intérêt certain les premières pages d'*Albertine disparue*, il y a toujours un réseau d'objets et d'intermédiaires qui coexiste avec l'éventualité du choix éthique. Ce réseau, on le devine,

est l'occasion d'une nouvelle mise en scène de la conjugalité. Avec des fictions qui se donnent à lui de façon inattendue, le narrateur rejoue les possibilités et les variantes du choix « albertinien » :

J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs de *Manon* joués par une voisine. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi, et je fus rempli d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer. C'était :

*Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage,
Le plus souvent, la nuit d'un vol désespéré revient battre au vitrage*

et la mort de Manon :

*Manon, réponds-moi donc ! – Seul amour de mon âme,
Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur.*

Puisque Manon revenait à Des Grieux, il me semblait que j'étais pour Albertine le seul amour de sa vie. Hélas, il est probable que si elle avait entendu en ce moment le même air, ce n'eût pas été moi qu'elle eût chéri sous le nom de Des Grieux, et, si elle en avait eu seulement l'idée, mon souvenir l'eût empêchée de s'attendrir en écoutant cette musique qui rentrait pourtant bien, quoique mieux écrite et plus fine, dans le genre de celle qu'elle aimait. Pour moi je n'eus pas le courage de m'abandonner à la douceur de penser qu'Albertine m'appelait « seul amour de mon âme » et avait reconnu qu'elle s'était méprise sur ce qu'elle « avait cru l'esclavage ». (IV, 35-36)

La fiction est bien ici une scène de répétition et de reprise où l'on essaie des rôles. Le choix éthique du narrateur par rapport à son amour pour Albertine et la capacité conjugale de cette dernière se trouvent rejoués dans l'air de l'opéra-comique entendu tout à fait par hasard. Par ailleurs, le *Manon* d'Henri Meilhac et de Philippe Grille, en plus d'être mis en musique par Jules Massenet, est lui-même, évidemment, la reprise du « roman-mémoires » de l'abbé Prévost, autre fiction hybride. La fiction, lorsqu'elle entre en rapport de coexistence avec d'autres modes intimes de notre existence, se comprend alors non plus seulement en tant qu'occasion esthétique, mais aussi comme possibilité éthique. Proust le montre bien, la coexistence de la biographie et de la fiction accentue la dimension éthique de l'existence : des possibilités éthiques s'ajoutent à la réalité quotidienne de notre existence.

Ces considérations se valideront quelques pages plus loin dans le récit d'*Albertine disparue*, à partir d'une autre fiction, elle aussi hybride. En voici un extrait :

J'espérais qu'elle refuserait de revenir. J'étais en train de calculer que ma liberté, tout l'avenir de ma vie étaient suspendus à son refus ; que j'avais fait une folie d'écrire ; que j'aurais dû reprendre ma lettre hélas partie, quand Françoise, en me donnant aussi le journal qu'elle venait de monter, me la rapporta. Elle ne savait pas avec combien de timbres elle devait l'affranchir. Mais aussitôt je changeai d'avis ; je souhaitais qu'Albertine ne revînt pas, mais je voulais que cette décision vînt d'elle pour mettre fin à mon anxiété, et je voulus rendre la lettre à Françoise. J'ouvris le journal. Il annonçait la mort de la Berma. Alors je me souvins des deux façons différentes dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant d'une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et

que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie.
(IV, 41)

La mémoire d'une fiction se traduit en intention éthique. Ici, il nous faut à la fois valider mais aussi nuancer le présent commentaire de Macé, formulé en lien avec des passages analogues de la *Recherche* : « le roman proustien est le récit de la formation, inachevable, d'un agir esthétique, qui passe par la modulation des conduites de stylisation et la transformation des profils intérieurs suscités par la relation lectrice⁵⁰² ». Les nuances sont subtiles, mais importantes, entre autres en ce qu'elles nous permettront de mieux revenir au récit maniaco-éthique de Viel. Tout d'abord le roman proustien, malgré ses apparences, n'est pas inachevable. La *Recherche* est certes un roman infini, de par sa circularité. Mais on ne peut que remarquer en lui une progression, ce qui souligne sa dimension de roman d'apprentissage. De la discontinuité de la présence des œuvres d'art et des fictions au cœur même de nos vies, il s'agit d'instaurer une continuité éthique. Le théâtre de Racine est alors médiatisé par le jeu de la Berma qui, elle-même, se voit remédiatisée dans l'espace médiatique du journal. Faire état de la discontinuité de la fiction est une autre manière de souligner sa plurimodalité. Les diverses manifestations de l'esthétique sont ce qui nous permet d'effectuer le montage nécessaire pour mener à bien les décisions éthiques de nos vies. Le roman proustien se comprend ainsi comme un apprentissage de l'éthique par l'esthétique, qui a lieu dans la sphère du quotidien, comme le montrent le chant impromptu de la mystérieuse voisine ou les intensités médiatiques des lignes du journal ouvert par hasard par le narrateur.

« Regarder le film dans tous les sens, en toutes situations, et le confronter avec mon monde à moi, mon réel à moi qui change tout le temps, pour tester la résistance du film à mon mental⁵⁰³ », dit un autre narrateur, celui du récit de Viel. Cela étant, bien que nous eussions aimé le faire, le lecteur doit se tenir pour dit que nous n'avons tout simplement pas le temps – qui est de plus en plus compté – pour mener à bien une analyse détaillée de *Cinéma* ou, qui plus est, une analyse comparée du texte de Viel et du film de Mankiewicz. Mais, plus encore, il faut aussi comprendre que ce n'est pas pour une analyse de ce genre que nous avons amené des fictions de la conjugalité comme *Cinéma* et, à un autre degré, *Paradis conjugal*. Par ces connexions nouvelles, nous tenons seulement à montrer que le

⁵⁰² *Ibid.*, p. 96.

⁵⁰³ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 37.

cinéma offre une scène particulièrement bien décorée et accueillante pour l'instauration éthique des fictions et des œuvres d'art, contrairement à ce que peuvent laisser entendre les critiques du narrateur proustien au *Temps retrouvé* sur la réduction éthique et ontologique de l'image propre aux « vues » cinématographiques. Pour le narrateur proustien, le cinéma n'est pas capable de s'inscrire dans la chaîne discontinue de l'apprentissage éthique des modes d'existence. Le problème n'est évidemment pas l'art cinématographique en soi, mais le regard qu'y porte le narrateur proustien. En forçant un peu la note, on dira que pour ce dernier, une « vue » ne peut en aucun cas devenir une fiction, car elle n'est pas en mesure de rendre compte du devenir propre à tel ou tel fragment du réel. Le film est une mer morte, sans vagues, sans formes de vies. Ce qu'indique à l'inverse le narrateur de Viel, pour qui il n'y a rien d'autre au monde que le dernier film de Mankiewicz, c'est la non-fixité et le devenir qui caractérisent les fictions cinématographiques qui enveloppent nos vies tel que le faisaient les pages des différents périodiques à l'époque de Proust. Comme l'indique la citation en début de paragraphe, *Cinéma* est le récit des interactions possibles entre un spectateur et un film, mais qui valent bien sûr pour tous les spectateurs et pour tous les films imaginables. Plus encore, et c'est en cela que Viel est particulièrement sensible à la rigueur du cinéma de Mankiewicz dans son ensemble, chaque interaction entre le narrateur et la fiction est l'occasion d'une bifurcation qui permet à l'écriture littéraire de parcourir un nouveau circuit.

S'il y a un devenir de la fiction, nous dit Viel dans sa reprise littéraire de la fiction cinématographique de Mankiewicz, ce ne peut être qu'un devenir bifurquant. De là, insistons-nous, doit naître une nouvelle forme de conjugalité. Et la fiction et son spectateur sont pris dans le devenir bifurquant. Dans *Cinéma*, cela se traduit par cette impression : on ne sait jamais si c'est le narrateur qui court désespérément après la fiction afin de la rattraper ou si à l'inverse c'est la fiction qui le poursuit et lui qui se sauve. Évidemment, « la vérité du jeu », comme le dit justement le narrateur de Viel, vient de l'indicibilité du jeu lui-même, à savoir l'impossibilité de déterminer qui est le chat et qui est la souris. Dans le même ordre d'idées, on ne peut pas dire non plus que Viel, avec *Cinéma*, veut expliquer *Sleuth*, et ce, à aucun moment que ce soit. Pourtant, la fiction littéraire raconte l'histoire d'un spectateur maladif qui depuis on ne sait combien de temps visionne et revisionne le dernier film de Mankiewicz, prend en note ses émotions, recompose l'action. On apprend

aussi qu'il montre souvent le film à ses amis, et tente grâce à eux de mener des sortes de séances expérimentales productrices d'effets, ce qui n'est pas sans rappeler les cinéastes russes et particulièrement Koulechov. Analogie en cela, encore une fois, avec l'esthétique mankiewiczienne dans son entièreté, le narrateur de Viel, devant la fiction, est amené à produire des actes de paroles radicalement hybrides – une sorte de mélange entre performance, interprétation et description – dont on a l'impression qu'il intervient dans l'image en lui offrant une profondeur nouvelle.

Par là même, le jeu mentionné par Viel n'est pas seulement mis en scène par la fiction de Mankiewicz, puisqu'il correspond également aux « actes de paroles » (cf. Austin) eux-mêmes que sera capable de produire le narrateur. La reprise littéraire proposée dans *Cinéma*, s'il fallait la rapprocher d'un quelconque champ de la critique, ressemblerait donc à ce que Bayard⁵⁰⁴ nomme la « critique interventionniste », à savoir une critique qui arrive à détourner l'œuvre source sans pourtant en changer une seule ligne ou une seule image. Le récit de Viel – rédigé dans un style très parlé et qui ne se compose que d'un seul long paragraphe, à la manière du défilement d'une pellicule sur une table de montage – est particulièrement attentif à ce point, à savoir que derrière une bifurcation doit toujours s'en cacher une autre, mais que cette dernière n'est pas pour autant compatible avec la première. On retrouvait déjà cela dans *Sleuth*, par cette discontinuité narrative et existentielle qui est le dénominateur commun des jeux qu'Andrew impose à Milo, puis que le second fera à son tour subir au premier. Ce qui devait d'abord être un rendez-vous où un mari et l'amant de sa femme devaient conclure un « gentlemen agreement » se transforme en vrai faux vol de bijoux pour berner la compagnie d'assurance du riche écrivain, pour ensuite se métamorphoser en faux vrai meurtre de l'amant par un mari jaloux, avant que le jeu ne change de côté et que Milo déguisé en policier fasse avouer à Andrew un meurtre qu'il n'a pas commis puisque l'arme du crime n'était pas chargée avec de vraies balles, pour finalement lui dire que c'est lui qui a commis un meurtre, mais qu'il s'est arrangé pour dissimuler les indices de façon à ce que ce soit non pas lui, Milo, mais Andrew, l'écrivain de roman policier, qui soit accusé du meurtre, ce qui ne représente pas pour autant la fin des bifurcations du jeu. Chaque nouveau jeu n'est en rien la suite ou la répétition du dernier. On le voit bien, le jeu nouveau, pour fonctionner comme jeu, doit faire la reprise du jeu

⁵⁰⁴ Autre auteur publié aux Éditions de Minuit, ce qui a certainement son importance, d'autant plus qu'il est réédité dans la collection « Double », qui est une collection pour romans et œuvres de fiction.

précédent : il doit en décupler les effets. Si le jeu est finalement mortel pour Milo – les fictions de Mankiewicz se terminent en effet souvent de manière théâtrale, alors que tout leur dénouement se tisse de manière inattendue –, il n’en est pas pour autant stérile. Au contraire, le jeu est créateur de vies, comme le montrent plusieurs moments de la fiction de Mankiewicz où les personnages oublient leurs différends et se déguisent ou prennent la pose pour l’amour du jeu en tant que jeu.



Sleuth (Joseph Mankiewicz, 1972)

Même la fin du film est tout sauf une conclusion. Après que Milo ait menti à Andrew sur l’éventuelle arrivée de la police, qui aurait dû être là à 22h, l’écrivain est conscient d’avoir été humilié et décide de charger son pistolet, de vraies balles cette fois, et de se venger de Milo, mais pas parce que celui-ci planifie de lui prendre sa femme. Andrew est certes un bon joueur, mais un mauvais perdant. Il utilise donc la force à l’état pur, assassine Milo, et croit ainsi remporter le jeu, même s’il a triché. Or, ce n’est qu’à ce moment précis, alors que le film pourrait se terminer puisqu’on connaît l’issue du combat entre les deux personnages, que se font entendre les sirènes d’une voiture de police, de laquelle on aperçoit également les feux. Cette fin en bifurcation est tout à fait propice pour que le narrateur de Viel se lance dans une autre piste de critique interventionniste : « Parce qu’il y a mieux, beaucoup mieux à penser qu’un rétablissement logique, [...] et quand même ce serait une erreur de jugement, une extrapolation de ma part, beaucoup mieux à penser sur la vraie raison d’alerter la police, une raison obscure, absurde, invisible, et c’est celle-là, notée sur mon cahier lors de la quarante-quatrième vision du film, une révélation que j’ai notée là, la clé des clés, et c’est celle-là : le vrai motif de la police selon moi, c’est le meurtre de Milo Tindle. Le meurtre programmé par Milo Tindle de lui-même, le meurtre anticipé de lui-même, et la découverte de son corps à lui gisant sur le sol derrière la porte, juste derrière la grande porte d’entrée, voilà la vraie raison de l’arrivée tardive de la police ». Et le narrateur de se justifier aussitôt : « On croit peut-être que j’en rajoute, [...]

mais c'est ainsi, un homme venu là avec sa voiture rouge pour mourir, venu s'éteindre à Sombremanoir dans un rite calculé, un homme revenu à Sombremanoir quarante-huit heures après la scène truquée de sa mort, et qui a tout organisé jusqu'au bout, jusqu'au bout tout prévu, et sa mort en priorité, en finalité, sa mort exacerbée de toutes parts, qu'on le veuille ou non⁵⁰⁵ ». Lorsque l'on joue sa mort et que l'on gagne au jeu, meurt-on réellement ? Que le narrateur de Viel ait raison ou non n'est évidemment pas le nœud de cette affaire – pas plus que les nouveaux coupables que pointe du doigt Bayard dans ses critiques interventionnistes ne représentent le fin mot de l'enquête policière –, puisque ce qui compte d'abord et avant tout ce sont les bruits des sirènes qui sont comme la clochette proustienne à la toute fin du *Temps retrouvé* qui indique que c'est le temps de reprendre la fiction.

« Qu'on le veuille ou non », dit bien le narrateur de Viel pour conclure son exposé. Cette idée doit nous intéresser au plus haut point, en ce qu'elle souligne précisément ce contre quoi lutte *Cinéma* et, à l'inverse, ce que Proust avait accepté sans broncher, ce qui est d'ailleurs inhabituel chez lui. Selon l'idée toute mankiewiczienne qui nous habite, *Cinéma* peut et doit se lire comme une sorte de manifeste des bifurcations, pour contourner cette fixité visuelle et sonore qui, en apparence du moins (« qu'on le veuille ou non »), semble inébranlable. La fixité est une caractéristique évidemment essentielle, et serait-on tenté de dire, normale, des fictions cinématographiques, en ce que tout un chacun sait qu'il s'agit dans un premier temps de fictions de l'enregistrement. Même aujourd'hui, où le montage – l'opération qui fixe à nouveau l'immuabilité de l'enregistrement du tournage – n'est plus la dernière étape qui mène à la projection du film, car il faut compter des centaines de milliers de modifications numériques qui peuvent aller de la création entière d'un personnage dans l'image à la suppression d'une imperfection de la peau de l'actrice principale, même aujourd'hui, donc, la fiction cinématographique est par nature une fiction « ambrée », si l'on reprend un moment important de la pensée de Bazin. La fiction cinématographique, même dans un film d'arts martiaux où les mouvements sont légion, est une fiction immobile. Cela est-il différent des autres formes d'œuvres d'art, par exemple les arts dits « de l'image » ? Non, bien sûr, mais on ne peut qu'être en accord avec le fait que le cinéma, contrairement à la peinture ou à la photographie, se présente davantage comme un

⁵⁰⁵ *Ibid.*, respectivement p. 121-122 et p. 122-123 pour les deux citations.

art du mouvement. Mais, heureusement, cette apparente et paradoxale impassibilité de la fiction cinématographique n'est inquiétante que d'un point de vue, que l'on pourrait qualifier « point de vue de Proust » ou « point de vue de Bergson », si on ne se fie qu'à la lettre de leurs critiques directement adressées au cinématographe. Le narrateur de Viel, justement, cherche un autre point de vue à partir duquel la fixité intrinsèque à la momification cinématographique du monde ne serait qu'apparence, une fiction mensongère. Ce personnage maniaque, justement parce qu'il a un but, à travers des actes d'interprétations et de bifurcations, cherche à produire une autre fiction pensante, qui irait à l'encontre de l'inertie, et qui offrirait à l'art cinématographique et en particulier au moment de l'enregistrement une souplesse intrinsèque analogue à celle que nous voyons sur l'écran lors de toute projection. Par là même, face à l'apparente continuité de la projection – continuité qui est redevable à la « stagnation » ontologique de l'état antérieur de l'enregistrement –, face à ce temps en apparence sans devenir, la fiction littéraire de la conjugalité se doit d'être productrice de discontinuités. La conjugalité du littéraire et du cinématographique au sein d'un roman hybride, plus encore s'il a pour titre *Cinéma*, ne vise pourtant pas à rattraper les fautes ontologiques des fictions nées de l'art cinématographique. La littérature ne met pas ici sa robe de moralisatrice. Au contraire, elle ne fait que relativiser les apparences et ainsi donner un autre point de vue sur ce qui, « qu'on le veuille ou non », est resté le même.

De là vient peut-être l'apparente fascination des fictions littéraires de la conjugalité, que nous venons de survoler, pour un cinéma comme celui de Mankiewicz. Mais, du même coup, comme nous avons déjà tenté de le montrer, le cinéma de Mankiewicz était le laboratoire tout désigné pour effectuer ce genre de fictions pensantes et pour essayer différents rôles d'interprète. On l'a dit, Mankiewicz est important pour l'histoire et l'esthétique du cinéma, car il a su mettre en avant, sans en être pour autant le seul père fondateur, une conception non linéaire du temps. C'est cette conception – le temps qui bifurque – qui permet à la fiction de se construire à coups de détours et de reprises. *A Letter to Three Wives*, par ses trois flash-back, le montre bien. Mais un film comme *Sleuth* est peut-être encore plus exemplaire à ce sujet puisqu'il n'y a à proprement parler aucun flash-back dans ce film, qui tend même plutôt à respecter les principes d'unité de temps et de lieu. Encore une fois, cela nous paraît attribuable au fait que le cinéma permet une

relativisation du temps des plus subtiles. L'implacable continuité de l'intrigue – qui se déroule en deux grands moments présentés à peu près en « temps réel », c'est-à-dire linéaire et à la limite intransigeant – est à tout moment contrebalancée par la logique du jeu qui instaure, à grands coups de mimes et de farces, d'autres temps dans la fiction. L'interaction entre Andrew et Milo bifurque toujours de son intention originelle et dérive vers une multiplicité paradoxale de sens et de possibilités. La possibilité d'une fiction toujours plurielle, et par là conjugale, ne cesse de s'ajouter à l'unicité du temps de la projection et à l'ontologie en apparence – en apparence seulement – inaltérable de l'enregistrement.



Sleuth (Joseph Mankiewicz, 1972)

Milo joue sa propre mort, à la grande surprise de Andrew.

*

Aquin

Bien que *Neige noire*⁵⁰⁶ soit un texte antérieur de plus de vingt ans à *Cinéma* et encore plus à *Paradis conjugal*, il nous a semblé intéressant de lui offrir de clôturer cette intermission sur le temps et la conjugalité. Après avoir été attentif à l'œuvre mankiewiczienne, nous proposons au lecteur, qui en a maintenant l'habitude, une bifurcation conjugale. En effet, avec *Neige noire* le problème n'est plus exactement le même, d'abord parce qu'il ne s'agit

⁵⁰⁶ À la fois dans le domaine des études littéraires et des études cinématographiques – et pour cause –, on remarque un intérêt constant pour ce « roman » multiforme et plurimodal. En voici quelques morceaux importants : François Harvey, « Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », dans *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, 2008, p. 141-152 ; Francis Guévremont, « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », dans *Globe*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 207-220 ; Julie LeBlanc, « La représentation de l'irreprésentable : l'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », dans *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, 1996, p. 67-75 ; Jacquelin Marcheterre, « *Neige noire* de Hubert Aquin et *Hamlet* de Shakespeare, ou le sens de la rivalité », dans *Urgences*, n° 25, 1989, p. 54-67 ; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 79-95.

pas d'une reprise littéraire d'un film préexistant. Néanmoins, contrairement aux « cinéromans » de Robbe-Grillet, pour ne nommer que ceux-là, il ne s'agit pas non plus d'un texte hybride – mi-roman, mi-scénario, mi-découpage – qui pourrait, selon le bon vouloir d'un producteur et l'inventivité d'un réalisateur (souvent l'auteur du cinéroman lui-même), quitter la page de papier et ainsi s'imprimer sur une pellicule 35 millimètres. Le texte d'Aquin vise autre chose, en ce qu'il aspire, non pas à un « poème filmique global » comme le disent les responsables de l'édition critique, d'ailleurs tout simplement démesurée (l'introduction, les notes et les variantes font plus du double du texte lui-même), mais au contraire à une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, du vécu et de la fiction, du littéraire et du cinématographique. Aquin, nous semble-t-il, est très sensible au fait que, dans un de ces modes, il y en a toujours au moins un autre. Pour le romancier-cinéaste, militant de l'intime mais aussi écrivain politique engagé, professeur de littérature et poète maudit, un mode d'existence cache toujours un autre mode. Comme c'était le cas avec *Feu pâle*, il nous semble plus élégant, mais surtout plus prenant, pour réellement s'approcher de l'œuvre et ainsi se laisser affecter par la fiction, de laisser tomber les armes narratologiques, de même pour les armes soi-disant phénoménologiques (que le lecteur ne cherche pas l'ombre des éloquentes et édifiantes chinoiseries d'un Ricoeur dans nos modestes élucubrations peu ou prou deleuziennes et latouriennes), afin d'entrer en rapport de conjugalité avec le texte hybride d'Aquin.

Neige noire est un autre texte qui instaure la conjugalité dans les marges : en marge du (ciné)roman, en marge du scénario de film, en marge du commentaire philosophique et cinématographique. On constate aussi que chacune de ces marges, que l'on pourrait appeler « plans » ou « modes », là n'est pas la question, est en elle-même une forme de conjugalité. Pour le cinéroman, pas besoin de développer. Pour le scénario, c'est la conjugalité d'une intrigue qui se construit à la fois avec de la narration, des dialogues et des indications de découpe et de mise en scène. Puis, pour ce qui est du « commentaire », très présent dans le texte d'Aquin, on ne peut en effet que souligner sa double nature : l'auteur parle du cinéma en termes philosophique et ontologique, dans le même temps qu'il aborde des problèmes métaphysiques à partir d'un vocabulaire et d'une pensée redevables aux modes d'existence de l'art cinématographique. Du même coup, on remarque un nouveau geste réducteur de la part des éditeurs du texte qui voient dans *Neige noire* le strict entrelacement de « trois

niveaux » : « dialogues, narration didascalique, digressions entre parenthèses ». L'enfer est pavé de bonnes intentions.

« Un fou qui tente d'assassiner un roi imaginaire, un autre fou qui s' imagine lui-même être ce roi et un vieux poète de talent qui se trouve par hasard dans la ligne de feu et périt dans le choc entre les deux fictions⁵⁰⁷ », lit-on à la dernière page, non pas de *Neige noire*, mais du « commentaire », signé Charles Kinbote, de *Feu pâle*. Néanmoins, ces deux fictions oxymoriques insistent sur bien des points similaires, dont celui-ci : le danger qu'il y a, malgré tous les avantages que l'on peut en tirer, à encourager la plurimodalité emboîtée des fictions et des manières d'être. D'une façon qui nous semble plus radicale que celles pratiquées par Ferney et même par Viel, la fiction conjugale d'Aquin se construit également en tant que fiction de la critique, d'où la dimension policière de l'ouvrage, ce qui rapproche encore *Neige noire* du roman fondateur de Nabokov. Par exemple, il n'est pas rare dans *Neige noire* que la puissance de l'illusion cinématographique se trouve questionnée par son mode d'existence même, c'est-à-dire par l'écriture. Le littéraire ne veut à aucun moment expliquer le cinématographique, et encore moins l'imiter. Ce serait là une lecture pour le moins réductrice de ce que tente d'instaurer Aquin. *Neige noire* peut en effet être considéré comme le *magnum opus* de l'écrivain, dans la mesure où il instaure – grâce aux procédés baroques qu'il affectionne particulièrement, et à partir d'une écriture qui n'est froide et cérébrale qu'en surface – une véritable conjugalité critique entre différents modes et problèmes de l'expression. À travers une subversion du filmique et du cinématographique – le roman comme mise en scène d'un film impossible et commentaire sur l'ontologie de l'art cinématographique –, *Neige noire* ne cesse d'orchestrer une passion pour l'écriture qui dans son sillage reprend à la fois le filmique, le cinématographique, mais aussi le théâtral, le philosophique et le littéraire.

Dans *Neige noire*, quelque chose se donne à voir, mais sous un mode qui ne relève pas pour autant de la vision, ou du moins de ce que l'on entend généralement par ce genre de mode de connaissance. Regardons les premières lignes du texte d'Aquin, pour justement voir ce que nous ne pouvons pas y voir : « Tout baigne dans la chaleur ; et cela dure depuis le début de l'été. Montréal ressemble à une vaste fournaise à claire-voie : les fenêtres des appartements sont béantes, offrant ainsi aux voyeurs solitaires d'innombrables contre-

⁵⁰⁷ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, op. cit., p. 330.

plongées. Épaules nues, dos exposés au soleil, cuisses ouvertes, visages enduits de lotion de bronzage, ventres blancs, autant de composantes d'images vertigineuses et allusives ! Un goût acide d'épiderme roussi par le soleil imprègne l'image fugace. Tous ces inconnus aux fenêtres sont aveuglés par la lumière, tandis qu'en bas les autres, vêtements collés à la peau, rasant les murs en quête d'ombre et souvent rêvent d'enfin se défaire de toute étoffe si légère soit-elle. La chaleur caniculaire a créé une sorte de fascination à laquelle peu de gens échappent et qui réduit le mouvement de la vie à une stase languissante⁵⁰⁸ ». En fait, ces lignes ne sont pas exactement les premières de *Neige noire*, car l'exergue choisi par Aquin a une importance aussi grande. Le lecteur sera peut-être heureux d'apprendre qu'il s'agit d'une phrase de Kierkegaard, et plus encore d'une phrase de *La reprise* : « je dois maintenant à la fois être et ne pas être ». Pour être encore plus précis, cette traduction n'est pas exactement celle de *La reprise*, mais bien celle de *La répétition*, à savoir l'ancienne traduction, celle des œuvres complètes, qui traduisaient également *Ou bien... ou bien* par *L'alternative*. La nouvelle traduction, celle que nous avons utilisée lors de notre troisième chapitre alors qu'il était justement question de ce texte mi-philosophique mi-romanesque pour le moins hardi, ne dit pas exactement la même chose. C'est Constantin, le « psychologue » du jeune poète qui parle de son expérience avec son « patient » qui vient de prendre la fuite pour ne plus jamais réapparaître devant lui, dans ces premiers instants de la seconde partie du texte, qui porte d'ailleurs le titre éponyme de « La reprise ». Voici : « Je cherchais, naguère, à secourir en lui l'idée ; je récolte maintenant mon salaire : je dois à la fois être et ne pas être l'être et le néant, selon son bon plaisir ; je ne dois pas attendre la moindre reconnaissance de mon mérite, puisque je suis capable d'être tout et le reste et, ainsi, de l'aider une fois de plus à sortir de la contradiction ». Nous voici donc avec plusieurs pièces de casse-tête, dans une situation qui ne déplairait certainement pas à Aquin. La question n'est pas tant de savoir par où commencer que d'identifier la ou les manières de penser ensemble ces éléments disparates, ce qui nous ramène au problème de *Neige noire*. Aquin est devant son récit en train de se faire dans une position similaire à celle de Constantin dans *La reprise*, auteur pseudonymique de cette psychologie romanesque expérimentale : il analyse en même temps qu'il crée. Constantin, comme il le révélera dans la dernière section du livre, a inventé le personnage du « jeune poète », et on

⁵⁰⁸ Hubert Aquin, *Neige noire*, op. cit., p. 5.

pourrait aussi douter – « il faut douter de tout », dit à la fois sérieusement et pour rire Kierkegaard – que Constantin soit lui-même psychologue. Les « expériences » en sous-titre de *La reprise – Un essai de psychologie : expériences* – ne sont donc pas tant psychologiques que fictionnelles. Nous en avons parlé ailleurs, mais elles nous semblent davantage désigner des expériences propres à la conjugalité du philosophique et du romanesque. D’une certaine façon, c’était déjà le problème de Platon : la philosophie comme problème de l’expression le pousse à mettre l’accent sur la forme de la pensée, c’est-à-dire sur les « dialogues ». Kierkegaard, qui prend aussi à bras le corps la question du ressouvenir grec, tente de faire la reprise de ces enjeux. Pour cela, les œuvres de Kierkegaard, loin d’être des traités philosophiques ou éthiques, se présentent plutôt comme des « introductions », des mises en scène qui orchestrent toutes les altérations nécessaires afin d’arriver à une certaine pureté philosophique et éthique. Sans prétendre qu’il y ait là une réelle analogie ou une quelconque influence directe, on ne peut qu’avoir l’impression que c’est exactement ce projet que mène pour son compte Aquin, en mettant en scène les problèmes de l’expression propres à l’art cinématographique. Aussi paradoxale et entortillée soit-elle, *Neige noire* peut se comprendre comme une introduction essentiellement littéraire des discontinuités par lesquelles doit passer la pureté cinématographique pour, éventuellement, exister ou du moins insister. Du coup, à aucun moment du texte ne peut-on directement voir cette pureté et cette continuité, du moins, pour revenir au problème précédemment évoqué, on ne peut pas les voir sous le mode de la vision en tant que connaissance directe du monde et de ses signes.



Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin (Jacques Godbout, 1979)

Dans la lettre de *Neige noire*, on trouve donc une multitude de signes cinématographiques qui, en eux-mêmes, ne sont à peu près rien d’autre que des trompe-l’œil. Le texte est en effet parsemé d’indices de mise en scène cinématographique d’une

partition littéraire qui enveloppe l'histoire en train de se faire, mais qui, la plupart de temps – si bien sûr le lecteur fait preuve d'une certaine forme de scepticisme, comme cela devrait toujours être le cas lorsque nous sommes confrontés à des fictions hybrides –, est tout simplement impossible à réaliser, comme si le découpage et l'art cinématographique auxquels renvoie Aquin n'étaient *pas encore* possibles (du moins, pas à son époque). Sans doute serait-il facile de dire – et certains critiques ne se sont pas gênés pour le faire – qu'Aquin ne possédait pas les compétences nécessaires en la matière. Une telle remarque serait pour le moins inadéquate, puisque Aquin était également cinéaste, certes bricoleur, mais pas très différent en cela de ses collègues de l'Office National du Film, tels Claude Jutra ou Michel Brault. Sans être un « professionnel de la profession », Aquin avait assez pratiqué les différents métalangages de l'art cinématographique pour savoir ce qui est faisable et ce qui ne l'est pas. On comprend encore un peu mieux la méthode de construction particulière utilisée par Aquin dans ce livre somme qu'est *Neige noire* : il construit en traquant et en produisant des impossibilités, ce qui explique le ton désenchanté du récit, même si ce romantisme ne saurait être le fin mot de l'histoire.

Notre hypothèse est qu'en mettant en avant une « forme de voyance⁵⁰⁹ » qui ne relève pas de la vision en tant que connaissance directe, Aquin nous incite à voir au-delà des éventuels problèmes techniques, philosophiques et littéraires de son oxymorique fiction conjugale et, par là même, en vient à mettre l'accent sur autre chose qui pour lui est bien plus important. Ce quelque chose, qu'il nous reste encore à identifier, doit lui-même être redevable au métissage des modes et des problèmes d'expression sur lesquels repose *Neige noire*. En se détournant des impossibilités apparentes par lesquelles le récit se fait en même temps qu'il se défait, *Neige noire* insiste sur ce que l'on pourrait appeler « les noces des contrefaçons ». Il ne faut alors pas se surprendre que la question du mariage et de la conjugalité constitue également l'avant-plan narratif de la fiction, comme c'était d'ailleurs le cas avec *Paradis conjugal* et *Cinéma*.

Pour parler comme Mme Verdurin, les contrefaçons « font clan » dans *Neige noire*. La multiplicité radicale de celle-ci se comprend par ailleurs comme une puissance, et plus encore comme une montée en puissance de toutes les formes et les figures d'expressions

⁵⁰⁹ Nous ne voyons pas de gêne à placer le terme sous le signe de ses équivalents deleuziens dans *Cinéma 2*, par rapport à l'image-cristal et à la formation cristalline, si bien sûr le lecteur n'y voit pas une béquille sur laquelle il doit s'appuyer, mais au contraire certaines idées qu'il doit reprendre pour son propre compte.

qui relèvent du domaine général du faux et de l'artifice. L'idée de noces est dans *Neige noire* inséparable d'un certain mouvement, ce pour quoi on aurait aussi bien pu parler, plutôt que de noce des contrefaçons, de défilé des artifices. Le nœud de l'intrigue est en lui-même un voyage de noces : celui de Nicolas et de Sylvie, en Norvège. Le mariage en question était déjà voué à son quota de frictions avant même d'être consommé, puisque Nicolas fréquentait une autre femme, Linda, à quelques jours de son départ, et que Sylvie n'avait pas encore avoué à Nicolas qu'elle voyait un autre homme, situation qu'Aquin pousse jusqu'à l'absurde puisque l'amant de toujours de Sylvie n'est nul autre que son père, ce qu'on apprendra plus tard. Le sexe et la mort forment donc l'un des couples importants de *Neige noire*, et ils correspondent aussi à une certaine série de contrefaçons. Cette série sera amenée à coexister avec d'autres, par exemple celles du théâtre et du cinéma, nouvelles noces sur lesquelles insistera le récit à partir du personnage de Nicolas qui, d'acteur de théâtre filmé – il jouait Fortinbras dans une version télévisée d'*Hamlet* –, deviendra progressivement scénariste et metteur en scène, afin de réaliser sa propre histoire conjugale avec Sylvie, qui meurt lors du voyage de noces en Norvège. Ce projet de film soi-disant autobiographique est aussi impossible qu'improbable, à l'image de *Neige noire*, bien évidemment. C'est un film impossible d'abord parce que Nicolas ne peut y dire la vérité, et doit donc se plier aux jeux des contrefaçons. Nicolas ne peut pas dire la vérité. Sylvie n'est pas morte dans un accident, pas plus qu'elle ne s'est suicidée, mais, en fait, le jeune homme l'a torturée jusqu'à la mort, pour faire payer à la jeune femme son infidélité impardonnable et incestueuse... L'artifice originel de Sylvie transforme donc Nicolas en faussaire et l'empêche de réaliser sous le mode de la vérité ce récit qui se doit pourtant d'être autobiographique. L'autre impossibilité est que, étant donné que le film doit avoir pour sujet l'intime de Nicolas, et que ce dernier est, comme on l'imagine, accaparé par des tourments sans nom, le scénario ne peut tout simplement pas être complété. De version en version, Nicolas ajoute de nouveaux éléments à son histoire, allant – autobiographique oblige – jusqu'à raconter son impossibilité à conclure. Il décide donc de commencer le tournage même si, d'une part, la scène de la mort de Sylvie n'est pas écrite et, d'autre part, que l'histoire racontée ne cesse de s'allonger, allant jusqu'à intégrer dans son récit les premiers jours du tournage du film en question.

La spécularité de *Neige noire* se déploie sur tous les plans qu'habite simultanément le texte. Plus encore, la spécularité est pour Aquin, qui en ce sens serait moraliste, un outil critique à utiliser sans préjugés et sans hiérarchies, dans le dessein de mieux vivre par et avec les œuvres d'art. La conjugalité du roman avec le théâtre, le cinéma et la philosophie sert à Aquin pour démontrer en quoi la littérature – comprise comme la forme qui reçoit et englobe toutes les autres – s'installe dans nos vies comme un foyer de production de forces et d'énergies. Aquin tente ainsi de transformer les impossibilités en puissance pratique, c'est-à-dire de faire en sorte que les noces des différentes contrefaçons, une fois que ces dernières auront instauré un vrai rapport de conjugalité, produisent des vérités. Il s'agit d'utiliser le pouvoir de relativisation des puissances spéculaires du faux afin de faire passer la vérité transcendante du côté des vérités immanentes à tous les modes de l'œuvre d'art hybride. Voici un exemple, que l'on a préféré citer en entier, des réflexions entre parenthèses qui rythment le texte du début à la fin :

La durée prévaut à jamais sur les modes de succession. Ce qui se succède est déjà divisé et continue de se subdiviser dans un processus *ad vertiginem*, tandis que ce qui dure est un, monadique et indécoupable. Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre. L'écoulement temporel est fragmenté par une suite de cadrages, et, sous la pression de cette métamorphose, le devenir continu est réduit à une séquence de séquences, à une cendre imagée. Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel. Le temps fuit, sans doute... Quand on en parle, le temps a déjà coulé, il n'en reste que des images mortes. Le découpage cinématographique ne fait qu'accentuer ce caractère effacé du temps ; le film décompose indéfiniment ce qui est déjà révolu. Mais à partir de ces débris plus ou moins bien rattachés aux coulées d'où ils proviennent, le spectateur peut reconstituer la puissance du temps instaurateur. La discontinuité extrême sert ainsi de tremplin au spectateur pour réinventer, par lui-même, la contexture du temps originaire. Au terme de cette opération, le spectateur remontera d'une multitude de successions à la durée qui les sous-tend toutes et vivra, de l'intérieur, une seule et enivrante durée. Ainsi capté, le temps perd un peu de son apparence volatile et insaisissable. Le temps, réinventé à partir de ses propres microlithes, continue dans le devenir ; il n'arrête pas de s'étendre et de se prolonger dans le vécu secret du spectateur.

Et, quelques pages plus loin, presque choisie au hasard, on remarque une réflexion didascalique analogue, qui pourtant ne s'inscrit pas exactement dans la continuité de la première : « Décrire cette séquence avec des mots confine à l'impossible. L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture. Quand un certain nombre de détails anthropométriques de Sylvie ont été énumérés, le résultat ainsi obtenu ressemble plutôt à un moulage de plâtre qu'à une représentation mobile de ce qui se meut. L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins précis dans la description, rend ce qui est le plus précieux chez les êtres qu'il représente : le

mouvement ». Plutôt que de commenter tout de suite ces deux passages, que nous espérons bien lus par le lecteur – d’autant plus qu’il faut reconnaître que nous n’abusons pas de l’art de la citation dans nos intermissions –, on en relèvera deux autres, dont un très court, puis nous proposerons une description qui, espérons-le, saura en reprendre tous les éléments. La première remarque, dans une sorte de pastiche de la philosophie, défend une position exactement contraire à celle des sèches critiques du narrateur au *Temps retrouvé* sur l’ontologie de l’art cinématographique : « Le film se déroule hors de toute fatalité : c’est un système imprévisible qu’il serait futile de tenter de prévoir puisque ces tentatives de prévision impliqueraient que les phases ultérieures du film ne sont pas un passé à venir. Ainsi, l’imprévisible est lié à la structure du circuit imprimé (car à mesure qu’on avance, on ne sait pas de quelle façon il s’imprimera) et non pas au suspense événementiel. La forme formante du film rebondit par ses propres agencements et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation ». Puis, voici les quelques mots qui suivent une réflexion sur la nudité au cinéma comme procédé analogue au nu en peinture, réflexion bien sûr arpentée par nombres de tourbillons pseudo-métaphysiques comme Aquin aime les cultiver pour son lecteur. Le constat est tout simplement l’inverse des emballements philosophiques des derniers épisodes cités. En effet, Aquin demande simplement : « comment faire passer ces réflexions dans un film ? N’y pas songer⁵¹⁰ ». Le film pour Aquin, malgré toutes les qualités que peut avoir ce mode de construction et d’expression, a tout de même besoin de s’altérer avec d’autres modes, dont le premier est bien entendu le scénario. Ce que le film ne peut pas dire ou suggérer, le scénario le peut, et vice versa. Aquin est donc au moins fasciné par cette double impossibilité : celle, d’une part, de la littérature à mordre le temps et le mouvement réels et, d’autre part, celle du cinéma à proposer des réflexions, comme si toute la pensée intrinsèque au cinéma n’était qu’arbitraire. Or, le problème peut aisément se régler, en cela qu’il suffit de trouver le mode – comme on syntonise un poste de radio – sur lequel le cinéma produit consciemment et de façon toujours nouvelle une foule hétéroclite de réflexions : des réflexions cinématographiques.

Mais l’intérêt premier de ces passages, comme nous ne cessons de le suggérer, réside dans la conjugalité sans laquelle, pour Aquin, il n’y aurait ni film, ni scénario et, qui plus est, pas de littérature et pas de philosophie. *Neige noire* est ainsi une œuvre clinique,

⁵¹⁰ Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, respectivement p. 41, p. 45, p. 99 et p. 172 pour les quatre citations.

dépistant les malaises dans les arts et les modes d'expression. Aquin, pour sa part, se fait en quelque sorte médecin de la pluralité. Le scénario a besoin du film, comme le film du scénario, au même titre que le cinématographique offre au philosophique le bon ton et le bon souffle pour produire ou répéter des discours. Nous parlions plus haut de pastiche de la philosophie à l'endroit des commentaires mi-bergsoniens et mi-husserliens prononcés dans *Neige noire* par un narrateur anonyme et sûrement un peu maniaque, se cachant entre des parenthèses. Mettre l'accent sur la dimension comique des arguments métaphysiques qui sont formulés, parfois timidement parfois avec une hautaine éloquence, montre bien comment Aquin, à nouveau proche en cela de Kierkegaard, met en scène la philosophie en la confrontant à ce qui en droit n'est pas philosophique. Dans le cas présent, il s'agit principalement de la technique et de la nature de l'art cinématographique. Aquin ferait ainsi avec le cinéma ce qu'Hennion dans *La passion musicale* nous encourageait à faire avec la musique : une théorisation en acte de médiations. Les médiations cinématographiques se pensant elles-mêmes pensent aussi leur portée active. On peut également retourner le problème en se plaçant de l'autre côté, à savoir que c'est le pastiche de la philosophie qui permet de mettre en scène le cinéma, en ce que plusieurs aspects de nature cinématographique recoupent différents problèmes que l'on rencontre habituellement sur les terres de l'ontologie. N'empêche que *Neige noire* est un texte créateur de médiations, d'interférences actives et créatrices entre les modes. Or, il est intéressant de constater, comme nous l'avons déjà dit dans un contexte légèrement différent, que pour Aquin l'éperon de la médiation n'est rien d'autre que l'impossibilité : celle du scénario à penser le temps et le mouvement, celle du film à proposer des réflexions conscientes, celle du théâtre qui ne permet pas à Nicolas de jouer son propre rôle, celle de la philosophie, car elle a besoin de s'altérer pour être en mesure de dire quelque chose de nouveau et, éventuellement, de mener à terme sa propre reprise. La fiction conjugale est alors un laboratoire producteur d'impossibilités et, dans le même temps, créateur de formes d'identités originales, redevables à une composition nouvelle et hardie des modes de l'expression.

Neige noire n'est donc pas le roman d'un film à faire, pas plus qu'il n'est un scénario en train de se faire ou un commentaire philosophique sur l'art cinématographique. Que le lecteur accepte que nous reprenions une dernière fois une des formules qui, par les

exemples déployés au cours de cette intermission, est devenue quelque chose comme un motif dans ce qui se découvre comme notre tapisserie de la secondarité : *Neige noire* n'a pas pour but d'être une fiction qui explique, d'où, entre autres, son attirance pour le moins prononcée pour les impossibilités de toutes sortes et pour les couplages chimériques les plus baroques. Les fictions de la conjugalité, qui sont aussi des fictions temporelles, ne sont pas des fictions qui expliquent. Par contre, et peut-être même pour cette raison précise, ce sont des fictions créatrices. L'explication fait place aux noces de la description et de la relativisation. Sans doute certaines fictions de l'explication, par exemple certaines fictions balzaciennes, ont-elles également la force d'être des fictions de la description, mais pour cela il faut bien concevoir qu'il y a plusieurs modes de la description, orientés vers des cibles opposées. La description balzacienne, par son désir intrinsèque d'explication, est pour ainsi dire condamnée – ce qui n'est évidemment pas mal pour autant – à prendre ses distances par rapport à ce qu'elle décrit. La description explicative pose son objet comme indépendant d'elle-même, que cet objet soit réel ou fictif. Le type de description que dessine *Neige noire*, à l'inverse, ne suppose pas d'objet extérieur à elle-même. Plus encore, pour cette description, que nous pouvons appeler description relativiste, il n'y a pas vraiment d'objet, puisqu'à partir du moment où on commence à en faire la description, il s'altère, se transforme et se métamorphose en autre chose, ce qui annonce un début de description nouvelle, qui du même coup créera un troisième objet. Ainsi en est-il du cinématographique, du littéraire, du théâtral, du scénaristique et du philosophique dans *Neige noire*. Aquin en propose une description qui, coexistant avec son objet, ne peut qu'en modifier la nature alors même qu'elle tente d'en rendre compte. Proust est passé maître dans cette pratique de la description qui à aucun moment ne fixe son objet, comme le montre le portrait que le narrateur propose des divers personnages de son récit, et particulièrement des femmes aimées. Il n'y a pas une Albertine, mais deux, mais trois, mais dix, puisqu'au moindre mouvement – mouvement de la jeune fille et mouvement de la description – une relativisation s'effectue.

Et pour conclure, on ne peut que louer l'entreprise hybride d'Aquin d'avoir su mettre en avant une fiction conjugale qui utilise l'art cinématographique dans à peu près toutes les dimensions – théâtrale, corporelle, technique et métaphysique – afin de construire une certaine forme de description qui remplace son objet tout en le produisant. Pour Aquin,

le cinéma est donc analogue à ce qu'est un réseau pour Latour, c'est-à-dire une méthode de dessin, et non le dessin lui-même. Évidemment, Aquin n'est pas le seul artisan de cet atelier. La présente intermission aurait en effet aussi bien pu inclure une œuvre immense comme celle de Dos Passos, particulièrement avec *U.S.A.*, ou bien sûr les cinéromans de Robbe-Grillet. Il nous faut toujours faire des choix, et il est parfois intéressant de considérer l'effet de surprise dans ce que l'on pourrait appeler le choix du choix.

*

Les différentes œuvres étudiées au cours de nos trois intermissions, s'il fallait noircir quelques lignes supplémentaires afin de faire la lumière sur certains coins de la scène qui, pour le lecteur, seraient restés dans l'ombre, l'ont été, c'est en tout cas ce que l'on espère, du point de vue de ce genre de description relativiste, qui gomme son objet alors même qu'elle en fait la reprise. Balzac, Flaubert, Verne, Villiers, Ferney, Viel et Aquin, sans oublier des fictions comme *All the Vermeers in New York*, *Le motif dans le tapis*, *Passion*, *Faits divers*, *Moi, un noir*, *Histoire(s) du cinéma* ou encore *Feu pâle*, tous ces auteurs et toutes ces œuvres ont été « décrits » à la fois pour eux-mêmes et pour autre chose. Nous l'avons suggéré d'entrée de jeu, cette idée d'« intermission » s'est imposée à nous comme une évidence, alors que nous parcourions toujours les chemins de nos trois chapitres, rebaptisés « plans-séquences » pour les raisons que l'on connaît. Nous croyons également avoir été toujours clair sur un point, à savoir que notre problématique d'un Proust « cinéaste » en est d'abord et avant tout une de point de vue et de construction : une recherche de points de vue en tant que ceux-ci sont à même de construire quelque chose, de produire une description qui soit à la fois la reprise immanente d'elle-même et de son objet.

Les intermissions sont l'activation au premier degré de cette logique de la reprise des points de vue et des descriptions, ce pour quoi leurs titres respectifs sont « Sur l'adaptation », « Sur l'image » et « Sur le temps », ce qui reprend bien entendu celui de nos plans-séquences, à savoir « Adaptations », « Images » et « Temps ». Chacun de ces concepts a été ostensiblement choisi pour sa « simplicité volontaire », mais aussi par sa facilité à signifier une chose et son contraire. À aucun moment le lecteur ne doit penser que nous lui expliquons protocolairement ce qu'est l'adaptation, l'image ou le temps. Si nous

donnons parfois l'impression de le faire, espérons que ce sentiment soit de courte durée. La non-fixité des concepts choisis pour incarner les trois grands pans de notre travail, et dont les trois intermissions viennent en faire rétroactivement la reprise en se détachant un peu de notre principale problématique proustienne, nous a ainsi permis d'expérimenter des actes et des gestes de toutes sortes, tout en étant bien conscient que ceux-ci provoqueraient parfois la sensation d'entrer dans une contradiction peut-être malheureuse. Espérons à nouveau qu'il n'en est rien, et que le lecteur accepte comme nous l'adage selon lequel ce n'est qu'en multipliant de façon dynamique les opacités que l'on finira par voir réellement quelque chose dans ces sentiers d'ombres et de lumières.

L'effet escompté était finalement de relativiser notre propre problématique, en soulignant au lecteur que nous sommes bien au fait, et heureux de l'être, qu'il n'y a pas que Proust sur la Terre. En ce sens, il ne serait pas interdit de voir dans chacune des intermissions la description générale et primitive d'un enjeu donné, et dans le plans-séquence correspondant la reprise proustienne de cet enjeu. Ainsi les intermissions et les plans-séquences s'éclairent l'un l'autre, comme le font également Proust et le cinéma. Plus on avance dans l'enquête, plus on se rend compte que le problème abordé, même s'il est difficile, voire impossible, de le formuler directement, ne se résume en rien à Proust, ni aux rapports entre littérature et cinéma. Cela ne veut pas dire pour autant que nous aurions pu donner notre attention à n'importe quelle œuvre ou à n'importe quel auteur, puisque peu de fictions ont la puissance réflexive de la *Recherche*. Or, si à tort ou à raison cette réflexivité nous est apparue comme essentielle, il nous fallait alors être conséquent et adopter une méthode et une construction qui lui rendent hommage. Écrire sur le cinéma avec Proust demande souvent que l'on fasse quelques pas en arrière pour regarder d'un œil nouveau le chemin parcouru et les sentiers empruntés pour arriver là où nous sommes.

Les intermissions, même si cela n'était pas prévu, ont ainsi permis aux enquêteurs – la participation du lecteur au jeu est une autre découverte sur laquelle nous avons insisté au fur et à mesure – de reprendre leur souffle et de revoir leur cahier des charges. Il y a toujours d'autres témoins à rencontrer, d'autres suspects à interroger, d'autres lieux à inspecter, d'autres jeux à essayer, voilà encore, nous semble-t-il, ce que disent les intermissions. Que celles-ci aient vu leur temps de patrouille progressivement augmenter ne souligne rien d'autre que l'impossibilité de conclure intrinsèque à l'enquête. Et le lecteur

comprendra qu'on ne fait pas d'intermission sur le temps sans se donner le temps nécessaire, puisqu'il n'y a en définitive rien de plus important que la conjugalité entre la forme et le contenu de l'expression.

ÉPILOGUE

Ciné-ma-vérité

Une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir.
Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à
suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre.

— Marcel Proust, Préface à *La Bible d'Amiens*

Approchant de la fin de ce parcours interprétatif, on a pu voir et développer le mode d'existence particulier de chacune des trois « portes d'entrée », choisies par nous dès les premières pages de cette étude. Sans constituer une synthèse parfaite ou une dialectique rigoureuse, ces trois entrées – adaptations, images et temps – sont toutefois autant de passages entre le « côté » de Proust et celui du cinéma, pour emprunter la célèbre opposition entre Méséglise et Guermantes telle que présentée par le jeune héros-narrateur lors de ses promenades à Combray.

Or, il s'agit d'une impossibilité que *seul le temps* sera en mesure de transformer, comme le montre cette métamorphose quasi ontologique de la fin d'*Albertine disparue*, lors des (nouvelles) promenades à Combray avec Gilberte qui, pour le narrateur, forment une série de situations optiques pures poussant la pensée jusqu'à sa limite. C'est Gilberte qui parle et le narrateur qui commente : « “Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon”, phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru » (IV, 268). Dans la *Recherche* – et c'est bien l'une des idées les plus profondes de Proust –, il n'y a rien que le temps ne puisse (dé)faire. Le temps permet une compréhension kaléidoscopique du monde, en cela que les vérités ne sont pas stables mais en mouvement (en mouvement dans le temps). De ces deux séries d'activités aux couleurs particulières et en apparence antinomiques que sont d'une part le côté de Méséglise et d'autre part le côté de Guermantes, ce sur quoi Proust insiste c'est la possibilité d'un passage de l'une à l'autre. Ce passage, improbable s'il en est, a d'ailleurs tout d'une tâche à remplir : il est une « situation questionnante », un corps à corps de la pensée par la pensée. Par cette simple remarque, Gilberte fournit au narrateur la teneur virtuelle de l'idée d'un recadrage temporel

de l'existence et de la vérité, en lui indiquant la présence d'un tel passage, mais c'est sa fille qui des années plus tard permettra l'actualisation de cette idée qui hante le roman depuis ses premières lignes. Fruit de l'union entre la fille de Swann et le neveu d'Oriane, Mlle de Saint-Loup est bien, comme on a pu le dire plus haut, ce montage d'impossibilités, ce saut sur place qui opère une transversale entre les différents plans de la réalité⁵¹¹. Figure allégorique essentielle de la *Recherche*, Mlle de Saint-Loup est le signe privilégié de l'acte interprétatif : elle est le personnage de l'interprétation. Tout son être, en effet, réside en un mystère, soulignant du même coup cette *transcendance de la pensée qui est le propre du temps retrouvé à l'état pur*. Mlle de Saint-Loup annonce l'œuvre à faire, le déraillement positif de la pensée par l'agencement des impossibilités. Adapter l'impossible pour en faire une œuvre, extraire l'image forte du cliché et montrer la nature non chronologique du temps.

L'œuvre à faire répond au mystère des signes. Elle réalise le signal, comme Mlle de Saint-Loup parachevant la transversale entre la cosmologie de Méséglise et de Guermantes au sein d'une nouvelle « genèse ». Le livre à venir ne s'annonce pas lorsque le narrateur découvre une vérité totale et définitive (sorte de vérité absente de la *Recherche*, laquelle fait plutôt preuve d'un relativisme de la connaissance et du savoir), mais lorsqu'il est en mesure de prendre conscience des passages qui relient et qui modulent chaque vérité partielle. La vérité, dit bien Proust, se trouve dans la réalité des actes de passages, ce qui préfigure par

⁵¹¹ Pour mémoire, il est bon de rappeler le cœur de ce texte essentiel du *Temps retrouvé* : « Elles étaient nombreuses pour moi, celles [= ces routes] qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le "côté de chez Swann". L'un, par la mère de la jeune fille et les Champs-Élysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soirs de Combray, au côté de Méséglise ; l'autre, par son père, à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. Car ce Balbec réel où j'avais connu Saint-Loup, c'était en grande partie à cause de ce que Swann m'avait dit sur les églises, sur l'église persane surtout, que j'avais tant voulu y aller, et d'autre part, par Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermantes, je rejoignais, à Combray encore, le côté de Guermantes. Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la dame en rose, qui était sa grand-mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle, qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait par le don d'une photographie permis d'identifier la Dame en rose, était le père du jeune homme que non seulement M. de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé, pour qui il avait rendu sa mère malheureuse. Et n'était-ce pas le grand-père de Mlle de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilberte m'avait la première parlé d'Albertine ? » (IV, 606-607). Cette réflexion essentielle du narrateur se poursuit encore sur quelques pages.

ailleurs l'œuvre d'un Klossowski ou d'un Souriau⁵¹². Chaque mode d'existence, c'est-à-dire chaque passage, réalise une réalité. Par exemple, avant d'être la mère de Mlle de Saint-Loup, Gilberte a été la femme de Robert, la fille adoptive de Forcheville et la fille naturelle de Swann et d'Odette (autre mariage improbable). Or, dans lequel de ces stades trouve-t-on la vérité de Gilberte ? Nulle part, évidemment, sauf dans le passage d'un état à un autre. Il y a un monde qui sépare Gilberte Swann de Mlle de Forcheville, et un autre monde encore pour atteindre Mme de Saint-Loup. Néanmoins, ce sera l'œuvre du temps – et l'œuvre de l'art – d'arriver à rendre compte de chacun de ces passages de prime abord invraisemblables et féériques, mais qui en viendront pourtant à faire sens et à rendre compte d'une réalité essentielle. Gilberte et sa fille montrent ainsi la pureté et la spiritualité du virtuel, la nécessité multimodale de l'œuvre à faire. Arriver à tirer quelques conséquences du rapport extravagant entre Proust et le cinéma – un Proust « cinéaste » ou encore la « cinématographicité » de la *Recherche* (son orientation virtuellement cinématographique, sa capacité à mettre en relief certains concepts propres au cinéma) – relève du même genre de vérité. Cela va de soi, elle ne repose pas sur le savoir, mais sur l'interprétation. La stabilité de la connaissance est remplacée par le geste autoréflexif de la pensée. Entre Proust et le cinéma, il faut peupler l'intervalle et mettre en question l'existence de ce rapport qui, au premier coup d'œil, a certes tout pour surprendre.

Pour le dire autrement, il est question de l'action de l'œuvre d'art dans l'esprit de celui qui la reçoit, de cet effet qui lui permet de se dépasser elle-même, à l'instar des cercles concentriques rendus possibles par la pierre lancée dans le cours d'eau. La réalité de l'existence d'un Proust « cinéaste » révèle également le matériau commun à tous les arts et, plus encore, à tous les modes de pensées. À partir d'une interprétation de la *Recherche* – *interprétation*, plus que *lecture* (on reviendra bientôt sur cette nuance) –, il est envisageable de faire la lumière sur les éléments qui, dans un autre monde possible, seraient les

⁵¹² Cf. Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002 [1965], 232 p. Ruiz s'inspirera de ce livre et de sa « théorie des souffles » (aussi étudiée par Blanchot et par Foucault) pour réaliser *L'hypothèse du tableau volé* (1979), film qui présente l'interprétation comme un grand poème (deux narrateurs – un visible et l'autre invisible – discutent de la signification d'une série de sept tableaux du peintre Frédéric Tonerre, mais leur interprétation n'est jamais définitive et reprend sans cesse de nouvelles voies en ce qu'un tableau de la série a été volé, ce qui les empêche de porter un jugement définitif sur la signification de ce grand œuvre). Aussi : Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*. Suivi de *De l'œuvre à faire*, Présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Métaphysiques », 2009 [1943], 220 p. et *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, op. cit.

particularités d'un Proust réalisateur de films, d'un autre Proust qui, si l'on se souvient des jugements pour le moins draconiens du critique Bourgeois, aurait suivi sa « véritable » vocation. Interpréter Proust comme un cinéaste, c'est opérer une reprise de la pensée par elle-même ; en soi, l'objet ne change pas, mais se modifie quelque chose dans l'esprit de celui qui le contemple et l'interprète. Pour le dire avec Deleuze, la « vraie » reprise – interpréter Proust en cinéaste – relève de *l'imagination*⁵¹³. Interpréter Proust, c'est le répéter. L'interpréter « cinématographiquement », c'est introduire une différence dans cette interprétation, éloigner encore d'un pas l'interprétation de la lecture. Au sens fort, ce type de répétition-différenciation est une *opération* : il faut opérer le texte, y pratiquer une intervention pour être en mesure de trouver du nouveau à la place de l'identique. Répéter ou reprendre « cinématographiquement » le roman de Proust – que ce soit avec les adaptations filmiques, grâce à la nature spéciale des images du roman ou encore à partir des temps singuliers qui y sont déployés –, c'est l'amener sur l'autre scène, tenter l'épreuve d'une autre réalité, celle de la vérité du cinéma. Introduire la différence dans l'interprétation – ou encore, ce qui dans notre cas fonctionne tout aussi bien, l'interprétation dans la lecture – semble la meilleure façon de produire du nouveau. Il s'agit donc de jouer avec les « modes d'idéation⁵¹⁴ » de la pensée et de la création, philosophiques ou artistiques, à l'image de Cocteau qui fait de Zola un « excellent cinéaste ». Passer de mode en mode grâce à une reprise créatrice, cela permet une multiplication des degrés de puissance de l'œuvre d'art qui est comme transcendée par la pensée qui la reçoit.

Dans la *Recherche*, c'est le propre de l'œuvre d'art d'établir une reprise opérant une vraie sélection et qui dégage la forme supérieure des êtres et des choses. Par exemple, on lit ceci sur la musique de Wagner et sa surprenante « diversité » : « Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre

⁵¹³ « Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés. Aussi bien la répétition dans son essence est-elle imaginaire, puisque seule l'imagination forme ici le "moment" de la *vis repetitiva* du point de vue de la constitution, faisant exister ce qu'elle contracte à titre d'éléments ou cas de répétition. La répétition imaginaire n'est pas une fausse répétition, qui viendrait suppléer à l'absence de la vraie ; la vraie répétition est de l'imagination. Entre une répétition qui ne cesse de se défaire en soi, et une répétition qui se déploie et se conserve pour nous dans l'espace de la représentation, il y a eu la différence, qui est le pour-soi de la répétition, l'imaginaire. La différence habite la répétition » (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Épiméthée », 2000 [1968], p. 103).

⁵¹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 13.

où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer. Puis, diversité au sein de l'œuvre même, par le seul moyen qu'il y a d'être effectivement divers : réunir diverses individualités » (III, 665). Et sur l'« entrechoc » des lignes, Proust écrit que : « Là où un petit musicien prétendrait qu'il peint un écuyer, un chevalier, alors qu'il leur ferait chanter la même musique, au contraire, sous chaque dénomination, Wagner met une réalité différente, et chaque fois que paraît un écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrechoc de lignes joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité sonore. D'où la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être. Un être ou l'impression que nous donne un aspect momentané de la nature. Même ce qui est le plus indépendant du sentiment qu'elle nous fait éprouver, garde sa réalité extérieure et entièrement définie ; le chant d'un oiseau, la sonnerie du cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore. Certes, Wagner allait la rapprocher, s'en saisir, la faire entrer dans un orchestre, l'asservir aux plus hautes idées musicales, mais en respectant toutefois son originalité première comme un huchier les fibres, l'essence particulière du bois qu'il sculpte » (III, 665-666). L'affirmation, le « message », se comprend à travers les divers niveaux de l'œuvre. C'est bien la différence qui est au centre des reprises créatrices de *Tristan* ou de *Parsifal*. Plus encore, la pensée de Proust dépasse l'art de Wagner pour venir fonder une « esthétique de la réception » (expression pléonastique selon Genette, en cela que toute esthétique est une réception⁵¹⁵) pour le moins singulière : sortir l'œuvre d'art du domaine de la représentation pour qu'elle devienne une expérience, qu'elle s'inscrive dans une nouvelle durée, celle de l'imagination comme vraie répétition.

On peut d'ailleurs lire une démonstration de cette idée dans la suite du passage, lorsque le narrateur étend ses réflexions à Balzac, Michelet et Hugo, dans ce passage célèbre (mais aussi très souvent contesté⁵¹⁶) de l'allégresse du fabricant. « Je songeais combien tout de même ces œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle ; du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais,

⁵¹⁵ À ce sujet voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, 803 p.

⁵¹⁶ Voir particulièrement les ouvrages d'Anne Henry : *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983, 209 p. ; *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2000, 224 p.

se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas » (III, 666), lit-on comme premier axiome. Viennent ensuite les exemples :

Sans s'arrêter à celui qui a vu après coup dans ses romans une *Comédie Humaine*, ni à ceux qui appelèrent des poèmes ou des essais disparates *La Légende des siècles* et *La Bible de l'humanité*, ne peut-on pas dire pourtant de ce dernier qu'il incarne si bien le XIX^e siècle, que les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, non pas dans son *Histoire de France* ou dans son *Histoire de la Révolution*, mais dans ses préfaces à ces deux livres ? Préfaces, c'est-à-dire pages écrites après eux, où il les considère, et auxquelles il faut joindre çà et là quelques phrases, commençant d'habitude par un « Le dirai-je ? » qui n'est pas une précaution de savant, mais une cadence de musicien. L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore, et s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, s'avisait brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. (III, 666-667)

L'œuvre est actuellement une, mais virtuellement plurielle. Sa transcendance dépasse, recoupe et recadre son immanence. La répétition de l'œuvre par son propre auteur – plus encore : la répétition de l'œuvre dans la pensée de son auteur – fait en sorte que des objets virtuels incorporent les objets réels. C'est le propre de l'art moderne, par exemple avec le Nouveau Roman ou la peinture abstraite, que Proust « découvre » de façon précoce en plein XIX^e siècle. Par ailleurs, ce sera le propre de la réminiscence proustienne que de proposer une interprétation ouverte du passé pur à travers sa reprise créatrice. L'objet virtuel (notion lacanienne) est toujours ce qu'on retrouve par la médiation d'une différence ou d'une répétition, jamais ce qui est (au premier degré). Proust a bien compris que la véritable œuvre d'art, celle qui en droit dépasse même son auteur, avance masquée. Elle propose une expérience dont la méthode ne sera visible ou sensible qu'ultérieurement, bien qu'elle fût là depuis le début.

Or, en quoi cela nous avance-t-il dans la recherche d'un Proust « cinéaste » ou d'une *Recherche* « filmique » ? Parce qu'il est possible d'étendre cette profonde idée de Proust concernant l'incomplétude essentielle des œuvres telles que vues par leur créateur, de l'étendre en accordant aussi une pareille démarche au sujet qui reçoit l'œuvre. Le dernier coup de pinceau, celui que Proust dit être le « plus sublime », n'est pas dernier de façon

chronologique. Après que Balzac ait découvert sa *Comédie humaine*, le travail est encore à faire. C'est un travail d'intersubjectivité, en cela qu'une reprise créatrice sera toujours possible de la part du lecteur. Derrière une interprétation, il y a encore une interprétation. Ce qui définit la « modernité » artistique (du moins celle dont Proust se réclame), c'est la coexistence des interprétations. Ici, on peut à nouveau citer Deleuze, lorsqu'il indique que la « répétition dans son essence est [...] symbolique, spirituelle, intersubjective ou monadologique » en ce que les reprises créatrices sont des « actes vivants, investissant les objectivités spéciales de l'inconscient, destinés à survivre à l'état provisoire et partiel qui affecte au contraire les réponses et les solutions. Les problèmes “correspondent” avec le déguisement réciproque des termes et rapports qui constituent les séries de la réalité. Les questions comme sources de problèmes correspondent avec le déplacement de l'objet virtuel en fonction duquel les séries se développent. [...] Il se peut que, dans toute question, dans tout problème, comme dans leur transcendance par rapport aux réponses, dans leur insistance à travers les solutions, dans la manière dont ils maintiennent leur béance propre, il y ait forcément quelque chose de fou⁵¹⁷ ». Les vraies questions sont donc des problèmes dont le propre est d'être insolubles, seulement interprétables, maniables. C'est la portée ontologique des « questions-problèmes » qui sont comme les situations pures de la pensée, analogues aux situations optiques et sonores pures de *Cinéma 2*. L'« illumination » de Balzac telle que décrite par Proust n'est pas à proprement parler une solution, mais une interprétation de la question-problème que lui posaient ses différents romans, au même titre que le livre à venir n'est pas pour le narrateur la réponse à la série des réminiscences qui ont lieu dans la bibliothèque Guermantes.

« Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui [...] se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution » (III, 667), écrit Proust, préfigurant en quelque sorte cette formule célèbre de Picasso (quoiqu'on l'attribue parfois à Einstein voire à Cocteau) : « Je ne cherche pas, je trouve ». Mais, encore, les choses ne sont pas si simples. Ce qui est

⁵¹⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., respectivement p. 140 et p. 141 pour les deux citations.

trouvé, ce n'est jamais purement et simplement une « réponse », sinon on retomberait dans la facticité de l'unité préétablie. Ce que le narrateur découvre avec Balzac, Wagner et Michelet (en restant au XIX^e siècle, on pourrait aisément appliquer cette méthode à Nietzsche et ses préfaces de préfaces, ou encore à Kierkegaard avec sa comédie de pseudonymes), ce n'est pas tant un projet qu'un passage. Le seul et véritable projet est un passage, une force, une idée. Il en va de même pour la pensée : elle est une création – engendrer la pensée par la pensée –, mais jamais une solution à un problème. C'est la valeur dionysiaque de l'interprétation créatrice, en opposition à la connaissance qui est plutôt du côté d'Apollon⁵¹⁸. L'existence de l'œuvre c'est son essence, en cela que l'essence est un inter-monde de multiplicités, de reprises et de différences. Adapter cinématographiquement Proust – par une répétition filmique ou littéraire (ce qui est précisément le passage que nous tentons de tracer) –, c'est adapter l'essence de la *Recherche*, par-delà la lettre faire un saut dans l'esprit. Et il va de soi que l'esprit de l'œuvre n'offre pas de réponses, mais propose des problèmes et des questions qui sont autant de voies à emprunter par la pensée. « Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Yseult, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié, d'un pâtre. Et sans doute, autant la progression de l'orchestre à l'approche de la nef, quand il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation, autant sans doute Wagner lui-même a eu de joie quand il découvrit dans sa mémoire l'air d'un pâtre, l'agrégea à son œuvre, lui donna toute sa signification. Cette joie, du reste, ne l'abandonne jamais. Chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est-à-dire malheureusement un peu détruite – par l'allégresse du fabricant » (*id.*), dira finalement le narrateur sur Wagner. « Ivresse », « transformation », « association » ne sont pas des termes de projet mais de passage. Plus encore, « l'allégresse du fabricant » est le mode d'existence du passage, une euphorie propre à l'interprétation. Ce sera également l'adoration perpétuelle du narrateur qui finalement comprend que le livre ne viendra pas d'un quelconque projet, mais de la reprise créatrice de l'existence au sein d'un passage qui n'est autre chose que l'œuvre d'art elle-même.

⁵¹⁸ C'est d'ailleurs le rapport qu'établit Lessing entre l'image et le texte. Cf. *Laocoon. Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* [1766-1768], traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2011, 332 p.

« Quand Wagner s'éprend de Mathilde, n'est-ce pas *Tristan* qui a besoin de Wagner amoureux ? Car c'est ainsi que nous sommes concernés et employés par l'œuvre, et que nous jetons à son creuset tout ce que nous trouvons en nous qui puisse répondre à sa demande, à son appel. Toutes les grandes œuvres prennent l'homme en entier, et l'homme n'est plus que le serviteur de l'œuvre, ce monstre à nourrir⁵¹⁹ », lit-on cette fois chez Souriau, dans un texte aux nombreuses résonances proustiennes. Et de quoi le monstre de l'œuvre (on retrouve la folie précédemment évoquée par Deleuze, lecteur de Souriau) se nourrit-il ? D'interprétation, d'abord et avant tout. De pensées, d'affects, de perceptions, tous compris comme actes interprétatifs, c'est-à-dire comme des problèmes dont le propre est non pas que l'on y réponde, qu'on les solutionne, mais plus simplement comme des problèmes dont l'essence est de passer et nous questionner afin, on l'aura compris, de mettre en marche nos interprétations. Si, comme le dit souvent Souriau, nous sommes concernés par l'œuvre d'art, c'est justement parce qu'elle est le « mode d'existence » privilégié de l'interprétation. Plus encore, les grandes œuvres sont un plan d'immanence où circulent les idées comme autant d'interprétations intersubjectives.

L'adaptation perpétuelle

Pour comprendre ce que peut vouloir signifier l'expression Proust « cinéaste », il faut accepter ce que l'on nommera l'imaginaire de l'interprétation. C'est précisément le rôle des guillemets de souligner que « cinéaste » n'est en rien une réponse aux questions qu'est à même de provoquer une interprétation de la *Recherche*. Les guillemets signifient plutôt que « cinéaste » n'est pas la solution, mais la question. C'est un problème qu'il faut faire circuler dans l'œuvre pour en tester le potentiel. Il ne peut donc s'agir de questionner la lettre, mais l'esprit du texte et les différents modes d'existence qui sont à même de passer à travers lui. On doit jouer le jeu du théâtre de la répétition, où chaque mise en scène est comme un acte interprétatif. Chaque reprise apporte une différence, c'est-à-dire une médiation productrice.

⁵¹⁹ Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », dans *Les différents modes d'existence*. Suivi de *De l'œuvre à faire*, op. cit., p. 211.

Il est aussi question de créer des points de vue paradoxaux, en adaptant la réalité du texte à celle du paradoxe, celui, bien sûr, d'un Proust « cinéaste ». Il faut dépasser la lecture par elle-même, grâce à l'acte d'interprétation. Là où la lecture est passive et statique, l'interprétation est en acte et en mouvement, mouvement ontologique du kaléidoscope des points de vue et de leurs paradoxes. En somme, il est nécessaire de recadrer, il faut faire autre chose que reproduire des cadres préexistants, puisque recadrer c'est produire de la nouveauté. Le cinéma, ainsi compris, est à la fois une *méthode* et une *expérience*, une synthèse réciproque et simultanée de l'une par l'autre. Le cinéma comme mode d'existence – de l'être et de la vérité, ciné-ma-vérité – est en soi capable de créer et de rendre praticable de nouveaux passages, une reconnaissance nouvelle qui intensifie les éclats de l'interprétation en opposition à la simple connaissance. Ainsi comprendre « cinématographiquement » Proust ou la vérité filmique de son roman, c'est pousser le savoir jusqu'à sa limite et recadrer le discours que l'on tient habituellement sur la littérature. L'instauration du ciné-ma-vérité permet la conquête de nouveaux modes d'existence à partir de l'adaptation perpétuelle de la pensée et de la réalité. C'est l'universelle variation de la vie cinématographique des choses. En ce sens, les adaptations cinématographiques de la *Recherche* sont les manifestations tangibles du « multiréalisme » des œuvres d'art et de la pluralité des manières d'être. Pour parler comme Leibniz – dont Proust était un grand lecteur, comme plus tard Borges –, l'œuvre d'art comporte plusieurs unités, une multiplicité de monades. Dans le monde, tout est forces, pensées et désirs, et l'œuvre d'art relève d'un tel tissage. Devant l'œuvre d'art, il faut voir avec les yeux de l'autre, de cent autres et, comme le souligne Proust quant à la musique de Vinteuil, filer d'étoile en étoile.

L'interprétation propre au « ciné-ma-vérité » – la vérité propre à un sujet qui s'exprime grâce au cinéma compris comme image de la pensée – est en quelque sorte comme un échange de projections et d'impressions filmiques, produites par un sujet qui pense le monde, les choses et les êtres. Réciproquement, le sujet actualise les potentialités et les effets du médium cinématographique, alors que le cinéma travaille l'imaginaire de celui qui le pense. Se déploient alors des nappes de vérités et d'interprétations possibles, strates de la pensée dans lesquelles le sujet pourra sauter au moment voulu et ainsi comprendre autrement le déroulement du monde et de sa pensée. Le ciné-ma-vérité est

comme la création d'un intervalle particulier, un nouveau mode de reconnaissance. Il s'agit bien de ce déraillement positif de la pensée que nous avons évoqué à maintes reprises : « déraillement » puisque l'intervalle du ciné-ma-vérité rend possible un enchaînement différent, non (chrono)logique. C'est une des idées de Deleuze, reprenant et interprétant les thèses de Bergson, à savoir que le cerveau c'est « du vide », un « écart » entre une action et une réaction : intervalle entre la lecture romanesque et l'interprétation cinématographique de la *Recherche*. Cela a pour effet de créer, pour reprendre une formule essentielle de *Cinéma 2*, des « présents impossibles, revenant sur des passés non-nécessairement vrais⁵²⁰ ». Ce type de bifurcation (tel le « sentier » de Borges) permet une reprise des différents niveaux de la réalité et de la pensée, en sautant (à la manière de Kierkegaard) d'une strate à l'autre. C'est le propre et la liberté de la pensée que de choisir son niveau de réalité, sa nappe d'interprétation, en réaction à l'écart choisi par le cerveau. Or, ce choix a tout d'une intuition (bergsonienne), ce que Proust a pu montrer avec son interprétation de l'art d'un Wagner, d'un Balzac ou d'un Michelet. Dans le sillage de l'intuition on trouve une nouvelle fonction totalisante, une reprise tournée vers le futur, vers l'œuvre à faire comme dirait Souriau. Et Proust ne dit pas autre chose, par exemple lors de l'« Adoration perpétuelle », moment où toutes les intuitions du narrateur – sur le monde, sur l'amour, sur les signes et sur l'art – sont confirmées, transcendées et recadrées vers un futur qui est celui de l'œuvre à venir. Dans la *Recherche*, il n'y a donc pas de différence entre l'interprétation et la création, ce qui accentue l'importance du lecteur, lorsque celui-ci devient interprète, à l'instar du héros se faisant narrateur.

C'est un véritable recadrage de l'intelligence et de la connaissance que propose Proust, comme le montrent les « projets de préface » du *Contre Sainte-Beuve*, préfigurant les réminiscences interprétatives de la *Recherche*. « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui. En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se

⁵²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 171. L'auteur souligne.

cache en quelque objet matériel ». La suite est tout aussi importante, en ce qu'elle précise le rôle de l'interprétation intuitive : « Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. À travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée. L'objet où elle se cache – ou la sensation, puisque tout objet par rapport à nous est sensation –, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances pour nous qu'il se trouve sur notre chemin⁵²¹ ! ». Le texte donne par ailleurs à lire une des premières versions de la réminiscence de la madeleine, objet « si petit » que le narrateur a fini par trouver, pour ensuite, précisément grâce à cet objet, retrouver son enfance telle qu'elle n'a jamais été, c'est-à-dire une enfance interprétée, au-delà de l'intelligence ou de la connaissance ordinaires des heures et des jours passés. L'interprétation, lorsqu'elle est guidée par une intuition ou une sensation forte, prend place dans une sorte de circuit, dans une multiplicité d'activités. Aussi, de l'idée de « chemin » évoqué par Proust dans cet extrait, on peut rapprocher celle de « passage » : le mode d'existence ou d'intelligence n'est pas propre à la sensation ou à l'objet en tant que tel, mais bien au chemin bifurquant qu'il permet de reparcourir, comme pour la première fois. La réminiscence annonce le régime de discours propre à l'interprétation, à cette faculté de l'homme d'amener la différence au sein de la répétition. Ce que communique l'interprétation, c'est l'ensemble d'un mouvement totalisant, ou encore la possibilité d'un temps créateur et non chronologique. Avec l'interprétation, l'objet et la sensation sont remis en question, ils reviennent sous forme d'un problème. À un ensemble de signes, l'interprétation donnera un sens qui se comprend comme une poésie.

« Non seulement l'intelligence ne peut rien pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner. Les objets en qui vous avez cherché à établir consciemment des rapports avec l'heure que vous viviez, dans ceux-là elle ne pourra pas trouver asile. Et bien plus, si une autre chose peut les ressusciter, eux, quand ils ressusciteront avec elle, seront dépouillés de poésie ». Vient ensuite un exemple de cette poésie retrouvée de l'interprétation : « Je me souviens d'un jour de voyage, de la fenêtre du wagon, je m'efforçais d'extraire des

⁵²¹ Marcel Proust, « Projets de préface », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 211.

impressions du paysage qui passait devant moi. J'écrivais tout en voyant passer le petit cimetière de campagne, je notais des barres lumineuses de soleil sur les arbres, les fleurs du chemin pareilles à celle du *Lys dans la vallée*. Depuis, souvent j'essayais, en repensant à ces arbres rayés de lumière, à ce cimetière de village, d'évoquer cette journée, j'entends cette journée *elle-même*, et non son froid fantôme. Jamais je n'y parvenais et je désespérais d'y réussir, quand l'autre jour, en déjeunant, je laissai tomber ma cuiller sur mon assiette. Et il se produisit alors exactement le même son que celui du marteau des aiguilleurs qui frappait ce jour-là les roues du train dans les arrêts. À la même minute, l'heure brûlante et aveuglée où ce bruit tintait revêcut pour moi, et toute cette journée dans sa poésie, d'où s'exceptaient seulement, acquis par l'observation voulue et perdus pour la résurrection poétique, le cimetière de village, les arbres rayés de lumière et les fleurs balzaciennes du chemin⁵²² ». La réminiscence est ici une réinterprétation d'interprétation, poésie nouvelle d'une prose du monde oubliée. L'interprétation imaginaire – la vraie interprétation – permet au sujet, comme on le voit dans cet extrait, de s'élever vers des subtilités immatérielles qui échappent au schème sensori-moteur de l'intelligence ou de la reconnaissance habituelle. L'interprétation remet en question son objet, en tentant de relever l'en soi de la sensation, la journée elle-même et non son souvenir ordinaire ou son cliché. C'est encore plus clair dans la reprise de ce passage de la cuiller lors des réminiscences du *Temps retrouvé* :

Or à ce moment même, un second avertissement vint renforcer celui que m'avaient donné les deux pavés inégaux et m'exhorter à persévérer dans ma tâche. Un domestique en effet venait, dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuiller contre une assiette. Le même genre de félicité que m'avaient donné les dalles inégales m'envahit ; les sensations étaient de grande chaleur encore mais toutes différentes : mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier ; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire, et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue de train pendant que nous étions arrêtés devant ce petit bois. (IV, 446-447)

Le souvenir pur, compris comme exploration et comme interprétation du réel, est en cela analogue à ce que nous appelons « ciné-ma-vérité » : une pensée dont les œuvres sont le réel à l'état pur, un apprentissage des différentes nappes du sensible, une sorte de vecteur kaléidoscopique de la pensée. Il est question, avec l'interprétation comme geste, de donner

⁵²² *Ibid.*, respectivement p. 213 et p. 213-214 pour les deux citations. Proust souligne.

vie aux idées, de trouver de la profondeur dans ce qui est le plus habituel. En somme, le train de Proust n'est pas différent de celui des frères Lumière. La singulière pédagogie de l'image que permet le cinéma comme art de masse est pour ainsi dire une reprise du roman de formation (autre art populaire) dont la *Recherche* est le sommet, à la fois structural et métaphysique. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien d'une formation au contemporain, une modernité qui rend possible la coexistence des interprétations et de leurs souffles. L'œuvre d'art moderne, baignant dans l'infinité du réel, produit une vérité par stratification.

La logique de l'interprétation, dont l'œuvre d'art moderne se réclame, ne cesse de répéter une chose : il y a une ambiguïté du réel ou, pour le dire autrement, le réel symbolise l'ambiguïté. Un art est né et a fixé une nouvelle norme, très élevée, celle qui vise à rendre compte de la totalité du monde et de l'esprit. Dans le même temps, le style doit être quelque chose comme une unité retrouvée, le passage et la répétition des rythmes différents. C'est encore une fois l'une des révélations de l'« Adoration perpétuelle », à savoir que « la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement, mais au milieu desquelles – ici reflet rose du soir sur le mur fleuri d'un restaurant champêtre, sensation de faim, désir des femmes, plaisir du luxe – là volutes bleues de la mer matinale enveloppant des phrases musicales qui en émergent partiellement comme les épaules des ondines – le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes ; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées » (IV, 448-449). L'interprétation créatrice a pour but de tracer une voie entre chacun de ces vases, elle uniformise tous les reflets dans le même cristal, toutes les images dans la même image mutuelle. Il s'agit bien de faire éclater le présent et le temps grâce à une reprise d'impossibilités qui stratifient tous les présents et recadrent tous les passés. C'était déjà le constat de Badiou (dont il faut reconnaître la pensée cinématographique) dans un texte de jeunesse, lorsqu'il souligne que

« [l']image réalise [...] cette synthèse organique du présent et du passé que l'on pourrait appeler proustienne⁵²³ ». Il en va de même pour ce mode d'interprétation que nous avons choisi de nommer « ciné-ma-vérité » (à la suite de Marker et de Varda, il est vrai). Il faut pousser la lecture du roman jusqu'au prélèvement stratigraphique de ses images et de ses temporalités, amener la connaissance du texte jusqu'à sa limite et ainsi favoriser l'expérience esthétique ou ontologique de « cassage des clichés⁵²⁴ ». De l'image habituelle de la lecture, l'interprétation du ciné-ma-vérité extrait des images fortes, privilégiées ou insolites. Et il faut bien savoir que le cassage des clichés se fait la plupart du temps au prix de quelque paradoxe. Pour interpréter Proust en « cinéaste », il faut en effet aller au-delà des critiques émises au *Temps retrouvé* sur l'objectivité de la caméra cinématographique qui ne saurait rendre compte que du déchet de l'expérience, au même titre que Deleuze interpréta Bergson « contre » lui-même en faisant du premier chapitre de *Matière et mémoire* le paradigme du plan d'immanence cinématographique de la conscience et du monde. Le geste interprétatif vise ainsi à introduire la différence dans la lecture et à faire résonner la philosophie romanesque de Proust dans un autre espace-temps, celui du cinéma comme nouveau lieu de la vérité, ciné-ma-vérité.

Tout cela relève de ce que Citton (et ses comparses de la revue *Multitude*) nomme l'« indisciplinarité », en décalage avec ce que l'on connaît déjà sous les termes d'inter ou de multidisciplinarité. En effet, l'indisciplinarité – activité créatrice dans laquelle nous espérons que le ciné-ma-vérité puisse trouver une chambre à soi – est le propre des cultures de l'interprétation, en opposition aux économies de la connaissance. L'interprétation créatrice ou paradoxale est une indiscipline (dans tous les sens du mot), en cela qu'elle fait fi de toute discipline pour faire émerger une vérité qui échappera toujours au sens commun. Voici un passage essentiel du récent ouvrage de Citton : « En tant qu'elle est fondamentalement transductive, l'activité interprétative est vouée à faire passer ses intuitions à travers les barrières qui distinguent les divers champs du savoir. Loin de se contenter de faire dialoguer des experts par-dessus les frontières disciplinaires, chacun confortablement assis sur son pré carré [...], elle a pour vocation d'ébranler et de

⁵²³ Alain Badiou, « La culture cinématographique » [1957], dans *Cinéma*, Paris, Nova Éditions, 2010, p. 58.

⁵²⁴ À ce sujet, voir le beau livre d'Yves Citton, *L'avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 2010, p. 82.

reconfigurer le terrain même sur lequel ces experts ont fondé leurs recherches ». D'autant plus, souligne également Citton, que le « cas particulier de l'approche littéraire éclaire [...] tout l'horizon des cultures de l'interprétation. C'est dans *tous* les domaines de nos activités que nous sommes appelés [...] à savoir croiser les perspectives, entre-féconder les approches, harmoniser les points de vue, démêler les différentes couches d'argumentaires, de motivations et de nécessités qui se superposent au sein de chaque événement. Cette agilité à sauter entre les nappes de souvenirs, à pressentir quels circuits peuvent intégrer une série d'indices apparemment déconnectés, à faire émerger leur facteur d'intégration d'un recoin négligé des champs du savoir, à se rendre réceptif à ce qu'occultent les clichés communs de nos schèmes sensori-moteurs, tous ces gestes que Deleuze plaçait au cœur de l'intelligence inventrice font des pratiques littéraires l'*indiscipline-reine* des cultures de l'interprétation⁵²⁵ ». On ne peut fixer le passé, et de toute façon il ne faut jamais le faire. C'est une des leçons de Proust, ce qui fait du narrateur le personnage conceptuel de l'interprétation indisciplinaire et créatrice : peu importe l'image que vous avez de votre passé (de votre enfance, d'une femme, d'une ville, voire d'une rangée d'arbres ou d'un bruit métallique), ce n'est qu'une possibilité de souvenir, en cela que le passé est une multiréalité qui s'actualise encore et encore, grâce aux rencontres avec les objets et les sensations qui forcent la pensée à se penser elle-même à l'intérieur du temps. L'interprétation libère une charge de virtuel qui redistribue l'ordre des possibles. Ce que découvre le narrateur lors de son apprentissage, ce sont les modalités, les passages mêmes de la production de connaissances nouvelles et transductives.

C'est par un tel recadrage de l'intelligence par l'imagination que l'oubli devient un opérateur de nouveauté : « Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » (IV, 449). Plus encore : les vrais paradis sont les paradis que l'on a perdus, mais que l'on ne savait pas que

⁵²⁵ *Ibid.*, respectivement p. 94 et p. 95 pour les deux citations. L'auteur souligne.

l'on avait perdus. Des vérités qui naissent de l'intervalle entre le souvenir et l'oubli. Sont également possibles d'autres images qui viendront reconfigurer et recadrer le donné. Le monde n'est plus seulement quelque chose qu'il faut connaître, il faut maintenant le transformer, en faisant de la vie individuelle – elle-même comprise comme un souffle interprétatif – une constante production de nouveauté. Retrouver – dans l'espace, dans le temps et dans la pensée – ce que l'on a perdu mais que l'on ne savait pas que l'on avait perdu, voilà le noyau dynamique et irradiant de l'acte interprétatif. C'est aussi la démarche qui nous mène vers un Proust « cinéaste », en cela que l'auteur apprend à retrouver le cinéma, qu'il ne savait pas avoir perdu, dans son roman.

Le lieu retrouvé

Proust aurait certainement été d'accord avec ce constat de Bayard dans son récent livre : « le meilleur moyen de parler d'un lieu est de rester chez soi⁵²⁶ ». Le lieu doit plutôt trouver sa vraie place *dans le langage*. C'est une fréquentation indirecte, imaginaire et, on l'aura deviné, interprétative. Cette reprise mentale du lieu est par ailleurs le propre de l'imaginaire du narrateur, par exemple avec Venise, évoquée dès les premières pages du roman. « Certes, j'étais bien éveillé maintenant, mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes. Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon présenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire ; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ;

⁵²⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 14. Voici par ailleurs quelques termes de son lexique (p. 157-158) qu'il serait bon de garder en mémoire : « Critique atopique : Forme de critique qui se donne pour objet d'étudier plus particulièrement les espaces spécifiques que la littérature et l'art mettent en scène » ; « Espace atopique : Espace que mettent en scène la littérature et l'art, et qui se caractérise par la perméabilité des frontières entre les œuvres et le monde, ainsi qu'entre les différentes œuvres » ; « Vérité littéraire : Forme de vérité différente de la vérité scientifique, et qui se fonde sur le non-respect des catégories traditionnelles de l'espace et du temps » ; « Voyageur casanier : Personne passionnée par la connaissance des autres cultures, mais qui choisit d'explorer le monde en restant chez elle et en recourant à l'imagination » ; « Vue d'ensemble : Vision synthétique d'un être ou d'un objet, qui ne s'arrête pas au détail, mais tente d'en saisir, au-delà des apparences, l'essence profonde ».

je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté » (I, 8-9), lit-on dans la fable interprétative qui ouvre le texte. Or, le narrateur se donne d'emblée comme ce « voyageur casanier » dont parle Bayard. On ne peut comprendre un lieu que dans l'imagination topologique, que dans un continuum particulier d'images et de temps, qu'avec une vision d'ensemble ou une mise en relief⁵²⁷. Loin d'être un touriste, on devrait plutôt définir le narrateur comme un observateur éloigné. Suivant une métaphore du *Temps retrouvé*, il se « télescope » dans le lieu, par la pensée. Comme l'oubli peut être producteur de nouveau, l'ignorance complète ou partielle d'un lieu devient un mode d'interprétation particulier apte à tracer des voies originales vers la connaissance. Le lieu, ainsi compris, devient un espace-temps privilégié pour la pensée et pour la fiction. Dès ses premières pages, la *Recherche* se déplace à la pointe extrême du non-voyage, comme elle tend à pousser le savoir jusqu'à ses limites. Dans le récit, c'est bien Venise qui incarne cet amalgame entre l'histoire et le désir. Le lieu, même s'il ne l'a encore jamais visité (le voyage à Venise, d'ailleurs décevant, ne se fera que dans *Albertine disparue*), est comme un mode d'existence pour le narrateur, dans lequel ce dernier devient « voyant », selon le sens que Deleuze a donné à ce terme dans *Cinéma 2*.

Au cours de son apprentissage, le lieu est l'occasion pour le héros-narrateur d'aiguiser son imaginaire et de pratiquer un véritable geste d'interprétation créatrice. Dès lors, les villes rêvées sont de meilleurs vecteurs que les lieux réels, en ce que la pensée ne se frotte à aucun grain de réel. Par exemple, dans *La prisonnière*, c'est avec Venise que le narrateur travaillera son inconscient et ses fantasmes et rattachera tout espoir de quitter Albertine (de trouver la force pour le faire) dans le voyage qui doit l'amener dans la ville rêvée : « La déception éprouvée auprès des femmes que j'avais connues ou dans les villes où j'étais allé, ne m'empêchait pas de me laisser prendre à l'attrait des nouvelles et de croire à leur réalité. Aussi, de même que voir Venise – Venise dont ce temps printanier me donnait aussi la nostalgie et que le mariage avec Albertine m'empêcherait de connaître –

⁵²⁷ À ce sujet, et sur les contraintes et les libertés de l'observation, voir Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, 398 p. ; et, au cinéma, Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1982 [1979], 392 p.

voir Venise dans un panorama que Ski eût peut-être déclaré plus joli de tons que la ville réelle, ne m'eût en rien remplacé le voyage à Venise, dont la longueur déterminée sans que j'y fusse pour rien me semblait indispensable à franchir, de même, si jolie fût-elle, la midinette qu'une entremetteuse m'eût artificiellement procurée n'eût nullement pu se substituer pour moi à celle qui, la taille dégingandée, passait en ce moment sous les arbres en riant avec une amie » (III, 676). Comme pourra le dire Deleuze, la rêverie du voyageur casanier qu'est ici le narrateur rend compte de l'autoréalité de l'image, à savoir que l'image ne se définit pas par ce qu'elle représente mais par ce qu'elle est profondément, son mode d'existence, sa trace et son passage⁵²⁸. À travers ses apparitions diverses, l'image se clarifie, ou se complexifie, mais en tout cas prend vie, comme le montre la suite de l'extrait « autour » de Venise et des midinettes de l'imagination : « cette midinette inconnue qui passait là et dont il me semblait aussi indispensable, si je voulais continuer à croire à sa réalité, que de faire un long trajet en chemin de fer si je voulais croire à celle du Pise que je verrais et qui ne serait pas qu'un spectacle d'exposition universelle, d'essuyer les résistances en y adaptant mes directions, en allant au-devant d'un affront, en revenant à la charge, en obtenant un rendez-vous, en l'attendant à la sortie des ateliers, en connaissant épisode par épisode ce qui composait la vie de cette petite, en traversant ce dont s'enveloppait pour elle le plaisir que je cherchais et la distance que ses habitudes différentes et sa vie spéciale mettaient entre moi et l'attention, la faveur que je voulais atteindre et capter » (III, 677). La transformation est la vie même de l'image, du lieu et, par-dessus tout, celle de l'œuvre d'art. En effet, les pratiques transformatrices sont toujours créatrices, ce que montrent bien Proust et son narrateur, figure par excellence du voyageur casanier. Le lieu imaginé est comme le lapin-canard de Joseph Jastrow, c'est une image en mouvement, une universelle variation. Plus encore, c'est une multiplicité opérable. L'identité spécifique du lieu imaginé ne cesse de se modifier dans le temps, elle est temporellement plurielle. Par ailleurs, c'est bien le don du narrateur que de pouvoir décoder et interpréter ce mode

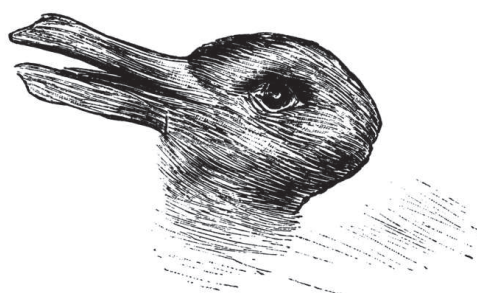
⁵²⁸ « Toutes les images sont littérales, et doivent être prises littéralement. Quand une image est plane, il ne faut surtout pas lui redonner, même en esprit, une profondeur qui la défigurerait : c'est cela qui est difficile, saisir les images dans leur donnée immédiate. Et quand un cinéaste indique "attention, ce n'est que du cinéma" [Deleuze pense certainement à Godard], c'est encore une dimension de l'image qu'il faut prendre à la lettre. Il y a plusieurs vies distinctes, comme disait Vertov, une vie pour le film, une vie dans le film, une vie du film lui-même, qui doivent être prises ensemble. De toute façon une image ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle-même toute sa réalité » (Gilles Deleuze, « Portrait du philosophe en spectateur » [1983], *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 199).

particulier de l'existence et du devenir. Pour le voyageur casanier, un lieu ne revêt jamais exactement le même sens, puisqu'il en tire toujours une interprétation nouvelle. Pour un seul lieu, il y a plusieurs images totalisantes. La pensée transcende le lieu, fait dérailler positivement son « être en tant qu'être ».



Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, 1999)

**Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?**



Kaninchen und Ente.

Lapin et canard (1892)

Ce qui est décevant, ce n'est pas le lieu imaginaire ou intérieur, mais le lieu réel : « ces similitudes mêmes du désir et du voyage firent que je me promis de serrer un jour d'un peu plus près la nature de cette force invisible mais aussi puissante que les croyances, ou dans le monde physique que la pression atmosphérique, qui portait si haut les cités, les femmes, tant que je ne les connaissais pas, et qui se dérobaient sous elles dès que je les avais approchées, les faisait tomber aussitôt à plat sur le terre à terre de la plus triviale réalité » (III, 677), poursuit en effet le narrateur. À l'inverse, l'interprétation transcendante permet un jeu entre l'image rêvée du lieu et son ancrage contingent dans le réel. Et après la mort d'Albertine, le narrateur se rendra à Venise pour y rencontrer une ville qui s'accorde à ses

désirs, aussi bien artistiques que pulsionnels. Le lieu finira bel et bien par le décevoir, mais il y a comme un écart entre le fantasme et la réalité, comme un laps de temps avant que le voyageur casanier qu'est le narrateur ne se transforme en touriste en chair et en os. Venise, c'est d'abord la reprise des jeunes filles rêvées et dont le spectre d'Albertine vivante empêchait la pleine expansion. « J'y trouvais plus facilement en effet de ces femmes du peuple, les allumettières, les enfileuses de perles, les travailleuses du verre ou de la dentelle, les petites ouvrières aux grands châles noirs à franges que rien ne m'empêchait d'aimer, parce que j'avais en grande partie oublié Albertine, et qui me semblaient plus désirables que d'autres, parce que je me la rappelais encore un peu. Qui aurait pu me dire exactement d'ailleurs dans cette recherche passionnée que je faisais des Vénitiennes, ce qu'il y avait d'elles-mêmes, d'Albertine, de mon ancien désir de jadis du voyage à Venise ? Notre moindre désir bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales sur lesquelles toute notre vie est construite. Et parfois si nous supprimons l'une d'elles, que nous n'entendons pas pourtant, dont nous n'avons pas conscience, qui ne se rattache en rien à l'objet que nous poursuivons, nous verrions pourtant tout notre désir de cet objet s'évanouir. Il y avait beaucoup de choses que je ne cherchais pas à dégager dans l'émoi que j'avais à courir à la recherche des Vénitiennes » (IV, 205-206). Le désir, comme le montre bien ce passage en utilisant le lieu imaginaire comme vecteur de pensée, est une interprétation, il offre une version du monde. Du même coup, chaque stade de la *Recherche*, chaque cycle de l'apprentissage du narrateur propose un accord particulier de désir, une ligne ou une force d'interprétation, sans compter que le « lecteur-interprète » de l'œuvre sera à son tour en mesure de redistribuer cette partition et de faire entendre une musique toujours nouvelle avec un texte en apparence le même. Tous les interprètes n'entendent pas les mêmes accords, ils ne mobilisent pas les mêmes modes ou les mêmes propriétés. Or, la transcendance du lieu, c'est l'œuvre de l'interprète. Le voyageur casanier fait preuve d'une attention à distance, médiatisée par toute une intersubjectivité. La vision ou la compréhension du lieu est une affaire d'attention.



Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971)

L'attention qu'il accorde aux jeunes Vénitiennes détourne pour un moment le narrateur du lieu qu'il est en train de parcourir. C'est-à-dire que, plutôt que de lui faire fermer les yeux sur ce qui l'entoure, il arrive à en rendre compte avec un autre mode d'attention, un type de reconnaissance dont le filtre n'est pas le savoir ou l'intelligence, mais une forme à la fois distraite et féérique d'interprétation, qui rappelle la position du spectateur devant la projection des images cinématographiques (l'homme ordinaire du cinéma c'est le spectateur distrait). « Ma gondole suivait les petits canaux ; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques ; et comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route », lit-on par exemple (IV, 206). Ou encore : « nous regardions la file des palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles, moins à la façon d'habitations privées et de monuments célèbres que comme une chaîne de falaises de marbre au pied de laquelle on va se promener le soir en barque pour voir se coucher le soleil. Telles, les demeures disposées des deux côtés du chenal faisaient penser à des sites de la nature, mais d'une nature qui aurait créé ses œuvres avec une imagination humaine » (IV, 208). Comme un opérateur Lumière, le narrateur sur sa gondole cinématographie le lieu pour ensuite en faire la synthèse grâce une interprétation inventive. Le flâneur n'est pas un touriste à proprement parler, mais ce voyageur casanier dont parle Bayard. Il a certes un pied dans le réel, mais l'autre est dans l'imaginaire. L'art du flâneur – comme le narrateur lors de ses premiers jours à Venise – c'est celui de la distance créatrice. De la distance, et même de la distance

la plus extrême (les plus belles interprétations de Venise ont été faites par le narrateur alors que ce dernier n'avait pas encore visité la ville), se constitue une expérience esthétique privilégiée, une croyance particulière qui révèle le contenu conceptuel du monde, des choses et des êtres. La distance permet de voir les formes et les forces, et non seulement le contenu.



Days of Heaven (Terrence Malick, 1978)

Il faut poursuivre la signifiante pour lui en ajouter une autre, pour la faire coexister avec une interprétation. C'est d'ailleurs ce que fait le narrateur dès son arrivée à Venise, interprétant la ville nouvelle à partir des visions d'un Combray féerique et lointain : « Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle vie aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté de l'autre dans la grand-rue ; mais ce rôle de maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l'eau. Sur la Piazza l'ombre qu'eussent développée à Combray la toile du magasin de nouveautés et l'enseigne du coiffeur, c'étaient les petites fleurs bleues que sème à ses pieds sur le désert du dallage ensoleillé le relief d'une façade Renaissance, non pas que quand le soleil tapait fort on ne fût obligé, à Venise comme à Combray, de baisser, au bord du canal, des stores. Mais ils étaient tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques » (IV, 203). L'imaginaire du lieu se fait une méta ou une inter-esthétique (Citton dirait peut-être une in-esthétique) permettant de déceler les propriétés d'une chose dans une autre, ce qui vaut aussi pour le passage des frontières entre le réel et le désir, l'actuel et le virtuel ou, ce qui revient au même, la lettre et l'esprit. Il y a ici un accord entre l'objet qu'est la ville et le

sujet qu'est le narrateur, ce qui montre bien que l'expérience de la subjectivité est au cœur de l'esthétique et de l'interprétation. Il s'agit, en somme, d'objectiver le subjectivisme, ce qui correspond par ailleurs à l'attitude des sciences humaines et des cultures de l'interprétation. La relation esthétique et interprétative naît d'un certain type d'attention – une attention au second degré – qui caractérise parfaitement le mode d'existence du narrateur, intercesseur de l'interprétation.

Après avoir passé quelques jours à Venise avec lui, la mère du narrateur prend la décision de partir. Or, le narrateur refuse de quitter ; il veut encore profiter de la ville et des forces d'interprétation qu'elle provoque en lui. Il pense continuer son expérience esthétique, mais c'est tout le contraire qui advient. Le mode d'attention du narrateur change, c'est-à-dire que son attention flottante et subjective devient peu à peu une aride objectivité, celle qu'il reprochera au cinématographe. Pour ainsi dire, le narrateur cesse d'être un voyageur casanier, rêvant à la fois de Combray et de Venise dans une coexistence de la pensée et de l'interprétation, pour devenir simple touriste. Du même coup, ce sont maintenant les clichés du lieu qui lui sautent aux yeux. Devant les images, se glissent les stéréotypes. « [Q]uand fut venue l'heure où, suivie de toutes mes affaires, elle [= la mère] partit pour la gare, je me fis apporter une consommation sur la terrasse, devant le canal, et m'y installai, regardant se coucher le soleil tandis que sur une barque arrêtée en face de l'hôtel un musicien chantait *Sole mio*. Le soleil continuait de descendre. Ma mère ne devait pas être loin de la gare. Bientôt, elle serait partie, je resterais seul à Venise, seul avec la tristesse de la savoir peinée par moi, et sans sa présence pour me consoler. L'heure du train approchait. Ma solitude irrévocable était si prochaine qu'elle me semblait déjà commencée et totale. Car je me sentais seul. Les choses m'étaient devenues étrangères, je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité. La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise ». Et encore : « Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareil à tout autre, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des doges et de Turner. [...] Je ne pouvais plus rien lui [= le lieu] dire de moi, je ne pouvais rien laisser de moi se poser sur lui, il me laissait contracté, je n'étais plus qu'un cœur qui battait et qu'une attention suivant anxieusement le développement de *Sole mio*. J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle

coudée caractéristique du Rialto, il m'apparaissait avec la médiocrité de l'évidence comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui qu'un acteur dont, malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, j'aurais su qu'en son essence il n'est pas Hamlet. Tels les palais, le Canal, le Rialto, se trouvaient dévêtus de l'idée qui faisait leur individualité et dissous en leurs vulgaires éléments matériels » (IV, 231). Le touriste, contrairement au voyageur casanier, est selon Proust condamné à la médiocrité de l'évidence, à une réalité toute matérielle qui exclut toute interprétation, voire toute pensée. Dans ce rapport ordinaire avec le lieu, la pensée ne prend pas, elle reste en surface. La réalité – mouvante dans son universelle variation – est réduite à sa dimension cinématographique, au déchet de l'expérience, comme pourra le dire le narrateur lors du *Temps retrouvé*. C'est l'inverse des œuvres d'art qui, elles, imposent un élargissement de la réalité, ce que Genette nomme l'« hyperopéralité⁵²⁹ ». La fonction esthétique ou artiste est en soi un lieu d'échanges, d'interprétations et d'interactions, à l'opposé de la réalité cinématographique des choses. Mais, bien sûr, il y a un paradoxe dans tout cela.

*

Pour développer le paradoxe et en tirer quelques conclusions, il faut d'abord se poser une question toute simple, que nous avons retardée à dessein : Proust est-il déjà entré dans un cinéma ou dans toute autre salle pour y voir un film ? Quel est son rapport avec ce lieu à la fois réel et imaginaire ? Comme dit Duchamp, « ce sont les regardeurs qui font le tableau », mais, dans le cas qui nous occupe, que faire si Proust n'a jamais vu un film ?

Dans une lettre du 15 janvier 1920, adressée au journaliste Jean de Pierrefeu, alors que celui-ci vient d'écrire un article sur le romancier qui quelques mois plus tôt a gagné le prix Goncourt pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust écrit la chose suivante : « je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m'a beaucoup tenté – entré dans un cinéma. Je n'en ai jamais vu⁵³⁰ ». Il y a plusieurs choses à conclure d'une telle révélation. Entre ce 15 janvier 1920 et le jour de sa mort en novembre 1922, Proust est-il allé au cinéma ? Sa correspondance n'en laisse aucune trace. De toute façon, c'est peu probable, compte tenu de la maladie qui accable de plus en plus l'écrivain, lui empêchant

⁵²⁹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, op. cit., p. 648.

⁵³⁰ Marcel Proust, *Correspondance*, tome XIX, Paris Plon, 1991, p. 76.

toute sortie, sauf quelques rituels comme des soirées au Ritz. Et encore, Proust prit l'habitude d'inviter à son chevet ses amis. Il est donc possible d'affirmer que Proust n'est jamais entré dans un cinéma, que c'est un lieu qu'il ne connaît pas. Mais, ce qui est plus important, c'est un lieu qui l'intrigue et qui l'intéresse, un lieu qu'il désire et qu'il imagine. Proust est en quelque sorte un spectateur casanier, à une époque où les films sont seulement projetés en salle. Il n'a jamais appris le cinéma, mais il a pu l'expérimenter à partir de chez lui. Par rapport au cinéma, Proust est dans la pleine réalité du virtuel, en tant que virtuel. Pour l'écrivain, le lieu est entièrement plongé dans le virtuel. Il ne connaît pas la lettre du cinéma, mais l'esprit l'intéresse. Le virtuel cinématographique a ici la réalité d'une tâche à exécuter, d'un problème à résoudre. Or, la *Recherche* le fait de deux façons diamétralement opposées. La première, celle qui frappe le plus à la lecture de l'ouvrage, prend forme dans les sévères critiques du *Temps retrouvé* sur l'objectivité trompeuse du cinématographe, sur la vaine mécanique de sa reproduction technique. Mais est-ce pour autant l'ignorance du lieu qui justifie de telles sanctions ? Le jugement est-il sans appel ? Le passage en question, écrit vers 1914 alors que la *Recherche* était encore conçue comme une œuvre à deux ou trois volumes, a hors de tout doute été rédigé alors que le romancier n'était jamais allé au cinéma. C'est un texte purement théorique et, plus encore, hypothétique. Pourtant, on est bien loin des rêveries du jeune narrateur sur Venise ou sur Balbec, villes dans lesquelles il n'a jamais mis les pieds, mais qu'il visite dans son imagination. À l'inverse, les critiques cinématographiques du *Temps retrouvé* semblent tenir d'un écrivain « snob » ou élitiste qui, comme le sens commun le voulait à cette époque de l'histoire du septième art, jugeait sévèrement le cinématographe en le réduisant soit à une attraction populaire sans intérêt soit à un dispositif technique dénué de poésie. Les réflexions sur le cinéma que l'on rencontre dans le *Temps retrouvé* sont donc des réflexions sans pensée, des critiques qui ne se fondent que sur une certaine opinion. La deuxième façon de soulever le problème est de prendre en considération les autres occurrences où il est question de cinéma dans la *Recherche*, par exemple dans le passage d'Odette au Bois dans la section d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* « Autour de Mme Swann ». Or, dans cette séquence, Proust a bel et bien des idées de cinéma. La marche d'Odette est découpée, montée, cinématographiée. Loin de l'aride objectivité mécanique, on est dans un jeu avec l'espace, le mouvement et le temps. La promenade n'est pas expliquée, elle est interprétée et, plus encore, interprétée à

partir d'un riche imaginaire filmique. On aura besoin de cette remarque de Badiou : « La définition du cinéma est donc paradoxale, et c'est pourquoi il est une situation pour la philosophie. Le cinéma est un rapport tout à fait singulier entre le total artifice et la totale réalité. Le cinéma, c'est réellement, à la fois, la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie. Ce qui équivaut à dire que le cinéma est un paradoxe qui tourne autour de la question des rapports entre l'"être" et l'"apparaître". C'est un art ontologique. Beaucoup de critiques l'ont dit depuis longtemps, en particulier André Bazin qui, très tôt, a montré que la question du cinéma, le problème du cinéma, était réellement le problème de l'"être". Le problème de ce qui est montré quand on montre. C'est la première raison pour laquelle il y a une question, ou un problème du cinéma⁵³¹ ». Odette au bois, c'est la fécondité de la pratique de l'indécision, c'est la mise en scène d'un mystère. Comment un écrivain qui n'est jamais allé au cinéma peut-il s'inspirer d'un puissant imaginaire filmique ? Le résultat est celui d'un voyage cinématographique par procuration, d'une transmission polyphonique d'une reconnaissance ou d'une interprétation filmique du monde et des êtres. Il s'agit non pas d'entrer dans le détail cinématographique, comme le ferait un scénario, mais de mettre en perspective toute une pensée filmique qui n'a d'autres points d'attache que l'imaginaire et la tentation de l'écrivain.

Pour le dire avec Kierkegaard ou avec Deleuze, il y a donc deux reprises de l'idée du cinématographe dans la *Recherche*. Le cinéma y est en quelque sorte comme le théâtre de la répétition. Toutefois, les deux reprises n'ont certes pas le même niveau ontologique. La première – les critiques du *Temps retrouvé* – est une sorte de « mauvaise reprise », sans niveau esthétique, éthique ou religieux (selon le sens très particulier que Kierkegaard donne à la croyance). C'est tout simplement une répétition de l'habitude et des idées reçues. Une dialectique qui oppose la littérature au cinéma selon la pseudo-morale du sens commun littéraire de l'époque. C'est une représentation littéraire du cinéma, avec tout ce que cette démarche peut contenir de fâcheux : Proust décrit « objectivement » le cinéma, il ne le met pas en perspective, ce qu'il reproche d'ailleurs aux Goncourt et à leur description du salon Verdurin. Or, Proust s'oppose précisément aux Goncourt et à leur littérature de notations, alors que pour lui, il faut comprendre l'identité du salon Verdurin dans différents lieux et différents temps. Il faut le regarder comme un observateur lointain, en faire une

⁵³¹ Alain Badiou, « Le cinéma comme interrogation philosophique » [2003], *Cinéma, op. cit.*, p. 330-331.

interprétation stratigraphique et non pas une lecture du détail, la lecture du bon sens. La seconde reprise – Odette au Bois, ou encore le héros-narrateur qui cinématographie les rues de Paris – est la vraie reprise cinématographique de la *Recherche*, puisqu’il s’agit d’une répétition imaginaire, une répétition qui introduit la différence dans la pensée et qui en vient à créer du nouveau. Lorsque Proust se présente comme un spectateur casanier, il comprend une certaine vérité cinématographique, il comprend intérieurement l’imaginaire de ce médium, en faisant fi du sens commun et des opinions du moment. C’est le travail créateur du mystère et de la distance. Dans la séquence d’Odette au Bois, Proust laisse libre cours à son ciné-ma-vérité. Il réinvente l’espace, le temps et la technique, grâce à une évolution créatrice de la pensée par la pensée. Au cinématographe réel, il substitue un cinématographe intérieur et imaginaire. Comme le dit Bayard, le cinématographe devient alors un lieu « atopique », un lieu qui ne connaît pas les limites du monde réel et qui étend son exploration jusqu’à l’inconscient et à l’infini. On a pu voir ce phénomène à l’œuvre avec les deux Venise : la première – la Venise rêvée – est vivante et stimulante pour l’esprit, elle possède sa propre vérité, alors que la seconde – la Venise réelle – n’est au fond qu’une illusion, qu’un mirage qui cache la vérité, qui confirme que la meilleure façon de voyager est de rester chez soi. À travers l’espace et le temps, il faut voir au-delà du lieu réel. Le cinématographe d’Odette au Bois, comme la Venise rêvée, est un montage d’individualités impossibles, un paradoxe qui est aussi un défi pour l’esprit. Somme toute, les critiques de la seconde partie du *Temps retrouvé* sont une reprise littérale du cinéma, alors qu’Odette au Bois en est la reprise spirituelle.

Dans la lettre à Pierrefeu, tout de suite après l’aveu de la tentation cinématographique, Proust ajoute par ailleurs la chose suivante, qui est une constante de sa correspondance : « Quant aux portraits il n’y en a *pas un seul* dans mes romans. Un personnage que j’invente peut avoir tel haussement d’épaules que ma mémoire me fournit, comme un peintre consulte un album de croquis, mais alors un personnage est vingt personnages. [...] Pascal a dit que si un peu de science éloigne la religion (je ne sais plus les termes mêmes⁵³²) beaucoup de science y ramène ; je n’ai pas la prétention de demander qu’on lise religieusement mes livres. Mais en les lisant sans parti pris, sans Pierrefeusisme [!], on verrait que l’analyse psychologique y aboutit toujours à la vérité objective, à cette

⁵³² En fait c’est un mot de Francis Bacon, où il est question de philosophie et de religion.

vérité sans laquelle il n'y a pas d'action possible, et qui sera plus nécessaire demain que jamais. Il est vraiment étrange que nous ayons accusé les Allemands de manquer de "psychologie" pour nous exhorter maintenant à en manquer nous-mêmes. La profondeur dans la compréhension d'un caractère, d'une situation, d'un pays, voilà une chose que je suis sûr que nos maréchaux ne pourraient qu'approuver les jeunes gens de demain de chercher à atteindre ». Et un peu plus loin : « Le personnage qui dit "je" (et qui n'est pas toujours moi) se trompe du tout au tout pendant deux volumes sur M. de Charlus, sur Albertine, sur M^e de Villeparisis (dans l'étude sur Venise, vous verrez ce que valait la vertu de M^e de Villeparisis et que si elle était si au courant dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* du voyage en Espagne de mon père, c'est qu'elle était la vieille maîtresse de M. de Norpois). Mais les personnages eux-mêmes vont en s'aggravant, en déviant parfois tout à fait. Quoique ma maladie dont M. Varagnac croit qu'elle est une bénédiction pour moi, m'ait empêché de publier plus de deux volumes d'un ouvrage écrit jusqu'au dernier mot, et qu'ainsi l'indice de différenciation soit moins visible, pourtant déjà de *Swann à L'ombre des jeunes filles* vous avez pu voir le caractère de Swann subir une première modification⁵³³ ». On voit bien que ce que Proust nomme « psychologie » est cette mise en relief du réel, apte à apporter une nouvelle justesse – une nouvelle « objectivité » – grâce à une forme supérieure de complexité. La psychologie est une nouvelle catégorie de la pensée qui fonctionne par répétitions vraies, c'est-à-dire par transformations. Comme le remarque Proust, ces métamorphoses ne sont pas toujours positives. On assiste par exemple à la longue déchéance morale de Charlus, en même temps qu'à l'ascension sociale de Morel ou des Verdurin. C'est un traitement de ce genre que reçoit, consciemment ou non, le cinématographe dans la *Recherche*. Mais on peut dire que le rapport est inversé : le cinématographe d'Odette au Bois témoigne d'une réelle complexité psychologique, d'un indice de différenciation qui atteste le fantasme comme forme de vérité du sujet, alors que les critiques du *Temps retrouvé* sont de la fausse objectivité, une représentation qui passe à côté de l'imaginaire. Odette au Bois, c'est la réinvention du lieu cinématographique, ce qui permet également une meilleure connaissance du sujet dans la fiction de l'imaginaire et de l'interprétation. Dans cette séquence, Proust vit la vérité du cinématographe, il fait œuvre de ciné-ma-vérité à travers une adaptation perpétuelle du réel et de l'imaginaire.

⁵³³ Marcel Proust, *Correspondance*, tome XIX, *op. cit.*, respectivement p. 76-77 et p. 78 pour les deux citations. Proust souligne.

Le musicien, sa fille et l'amie de sa fille

Le cinématographe dans la *Recherche* est une situation problématique et questionnante qui, comme le soulignait Badiou, pose le problème ontologique de l'être et de l'apparaître. Or, cette question, accentuée par le cinéma, est en somme la plus importante du roman. C'est l'opposition entre le « moi social » et le « moi profond », la différence entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, la reprise du temps perdu par le temps retrouvé. Le matériau premier du cinéma est le temps et la pensée, et c'est précisément sur le temps et ses métamorphoses que Proust fonde toute son ontologie. Les voies de transmission de la vérité sont le plus souvent étranges et, surtout, non linéaires et non chronologiques. Proust fait voyager son lecteur dans les puissances du faux pour lui faire retrouver la vérité. Le temps amène le sujet sur une autre scène, il lui fait expérimenter la dimension de l'autre, de l'inquiétante étrangeté du réel et du familier. Travailler le paradoxe cinématographique de la *Recherche*, comme nous avons tenté de le faire, ce n'est pas s'éloigner du roman ou tenter de lui plaquer une théorie. Au contraire, c'est entrer en plein cœur du passage qui se crée entre les différents modes d'existence du texte, une situation intermédiaire entre la réalité et la fiction. C'est ériger le cinématographe au statut de lieu imaginaire, en faire un palimpseste du roman et de la pensée de son auteur. Il faut traverser l'écran ou le miroir de la représentation et se confronter à l'acte imaginaire de l'interprétation et de la lecture créatrice.

La singularité d'un texte comme la *Recherche* est d'être multiple, de mettre en scène une « pluriréalité » qui encourage une vision en profondeur du monde et des êtres. La fascination de Proust pour la pensée de Leibniz (passion issue d'une fréquentation scolaire de la monadologie et qu'il transpose chez Saint-Loup) est certes révélatrice à ce sujet : c'est la *Recherche* qui est construite comme une série de monades, comme un kaléidoscope de mondes possibles. La tâche du narrateur est justement d'apprendre à voir le monde avec les yeux de cent autres, son apprentissage est celui de l'apprentissage des paradoxes. Est libre maintenant le lecteur de continuer une pareille enquête ontologique.

*

Un personnage comme Vinteuil montre bien le paradoxe inhérent à toute réalité, ce qui en fait le personnage artiste le plus important de la *Recherche*. Plus encore, c'est un personnage cinématographique, en ce qu'il ne cesse de poser des questions ontologiques. Avec Vinteuil, sa fille et l'amie de sa fille, on traverse l'impureté pour atteindre la pureté, on touche à des images-mouvement et à des images-temps. Vinteuil témoigne du devenir visible du temps, devenir dans lequel s'installe l'interprétation.

Pour les habitants de Combray, Vinteuil est le fou du village, veuf qui surprotège sa fille unique. Pour Cottard et les autres membres du clan Verdurin, c'est un artiste paradoxal, une sorte d'aberration : « Comme le public ne connaît du charme, de la grâce, des formes de la nature que ce qu'il en a puisé dans les poncifs d'un art lentement assimilé, et qu'un artiste original commence par rejeter ces poncifs, M. et Mme Cottard, image en cela du public, ne trouvaient ni dans la sonate de Vinteuil, ni dans les portraits du peintre, ce qui faisait pour eux l'harmonie de la musique et la beauté de la peinture. Il leur semblait quand le pianiste jouait la sonate qu'il accrochait au hasard sur le piano des notes que ne reliaient pas en effet les formes auxquelles ils étaient habitués » (I, 210). Swann ne fera guère mieux, reconnaissant du génie à cette musique, mais refusant de l'associer au Vinteuil de Combray, cette « vieille bête » :

Swann apprit seulement que l'apparition récente de la sonate de Vinteuil avait produit une grande impression dans une école de tendances très avancées, mais était entièrement inconnue du grand public.

« Je connais bien quelqu'un qui s'appelle Vinteuil », dit Swann, en pensant au professeur de piano des sœurs de ma grand-mère.

– C'est peut-être lui, s'écria Mme Verdurin.

– Oh ! non, répondit Swann en riant. Si vous l'aviez vu deux minutes, vous ne vous poseriez pas la question.

– Alors poser la question, c'est la résoudre ? dit le docteur.

– Mais ce pourrait être un parent, reprit Swann, cela serait assez triste, mais enfin un homme de génie peut être le cousin d'une vieille bête. Si cela était, j'avoue qu'il n'y a pas de supplice que je ne m'imposerais pour que la vieille bête me présentât à l'auteur de la sonate : d'abord le supplice de fréquenter la vieille bête, et qui doit être affreux. (I, 210-211)

La vérité sur Vinteuil ne se trouve pas dans son moi social, elle est inscrite dans son art, dans son moi profond. La sonate reprend de manière créatrice toute l'impureté de la vie du pauvre musicien et ainsi marche vers la pureté. On ne peut connaître un personnage comme

Vinteuil, on peut seulement l'interpréter. Penser un personnage comme Vinteuil, c'est problématiser le réel, questionner le rapport entre l'être et le paraître.

Vinteuil est également un personnage profané. Après sa mort, sa fille, alors qu'elle devrait être en deuil, laisse libre cours à ses instincts gomorrhéens dans ce qui est une des scènes les mieux construites du roman, la profanation à Montjouvin. Dans cette séquence, le narrateur tient le rôle de spectateur, plus encore d'un spectateur improbable qui, malgré la distance, voit tout et entend tout du mélodrame qui se joue entre Mlle Vinteuil et son amie de cœur dans la déchéance. Toute la séquence pose en effet une question essentielle : que faire avec l'image ? « Au fond du salon de Mlle Vinteuil, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents. Bientôt son amie entra. Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, ses deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. Mais aussitôt elle sentit qu'elle semblait ainsi lui imposer une attitude qui lui était peut-être importune. Elle pensa que son amie aimerait peut-être mieux être loin d'elle sur une chaise, elle se trouva indiscrete, la délicatesse de son cœur s'en alarma ; reprenant toute la place sur le sofa elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était ainsi étendue. Malgré la familiarité rude et dominatrice qu'elle avait avec sa camarade, je reconnaissais les gestes obséquieux et réticents, les brusques scrupules de son père. Bientôt elle se leva, feignit de vouloir fermer les volets et de n'y pas réussir » (I, 158-159). L'amie de Mlle Vinteuil (qui d'ailleurs n'a pas de nom, comme la fille du musicien n'a pas de prénom) refuse que la fenêtre soit fermée, à cause de la température, ce à quoi Mlle Vinteuil répond que si la fenêtre reste ouverte on les verra. La réplique de l'amie est célèbre : « quand même on nous verrait, ce n'en est que meilleur ». Puis, sous les yeux du narrateur, commencent les ébats des deux gomorrhéennes. Or, Mlle Vinteuil se rend compte que son amie ne voit pas le portrait du musicien qui les observe de l'autre côté de l'image, ce pour quoi elle dit : « Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que ce n'était pas sa place » (I, 160). Le

narrateur comprend alors l'importance du portrait dans les « profanations liturgiques » que les deux jeunes filles font subir au défunt. Voici le dénouement romanesque de la scène :

elle [= Mlle Vinteuil] sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité. Son amie lui prit la tête entre ses mains et lui déposa un baiser sur le front avec cette docilité que lui rendait facile la grande affection qu'elle avait pour Mlle Vinteuil et le désir de mettre quelque distraction dans la vie si triste maintenant de l'orpheline.

« Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » dit-elle en prenant le portrait.

Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.

« Oh ! tu n'oserais pas.

– Je n'oserais pas cracher dessus ? sur *ça* ? » dit l'amie avec une brutalité voulue.

Je n'en entendis pas davantage, car Mlle Vinteuil, d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste vint fermer les volets et la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après la mort il avait reçu d'elle en salaire. (I, 161)

Malgré tout, le narrateur trouve une certaine beauté dans ce mal, il en interprète la nature profonde. Il devine que toute cette impureté ne peut qu'être le chemin vers la pureté absolue, que la profanation se transformera en dévotion. C'est une leçon profondément cinématographique, en cela que la caméra est en mesure de faire feu de tout bois, de casser tous les clichés et de faire une analyse stratigraphique de toutes les choses du réel. Le cinéma ne cesse d'apporter des distinctions de plus en plus fines sur la nature de l'image et de la pensée propre à l'image. Il extrait l'image à elle-même, il la « remodule » en acte. Le cinéma introduit dans l'image le temps de l'interprétation.

C'est d'ailleurs le temps qui confirmera les intuitions du narrateur sur la nature profonde de Mlle Vinteuil et de son amie, sur leur bonté essentielle et paradoxale. Il s'agit bien d'une cinématographie de l'âme humaine et de la psychologie, en cela qu'il est question de l'universelle variation entre l'être et le paraître. En effet, après avoir profané le musicien, ce sont Mlle Vinteuil et surtout sa décadente amie qui reprendront les notes et les partitions de l'auteur de la sonate pour faire en sorte que celle-ci devienne septuor : elles adaptent la sonate en septuor, elles en font la vraie répétition créatrice. La plus grande beauté est toujours paradoxale : pour le narrateur, les pratiquantes professionnelles du saphisme sont aussi des interprètes de génie, elles annoncent et concrétisent la tâche qui sera celle du narrateur lors de l'« Adoration perpétuelle » et du « Bal de têtes ». La sonate qui devient septuor, c'est une émotion de temps, c'est le temps qui est donné comme visible et comme sensible. Or ce passage – ce qui est aussi le propre du médium

cinématographique – est toujours à la limite de l’art et du non-art, entre la créativité pure et complexe de Vinteuil et le geste interprétatif et éclaircissant de sa fille et de son amie. De ce bout de la cruauté qu’est la profanation, on retrouve une reprise créatrice. Artistes du mal, Mlle Vinteuil et son amie sont à l’image du cinéma, instrument du Diable qui crée de la vérité non cartésienne, au-delà de la raison et de la représentation. Le mal nous fait atteindre le sol mental le plus profond de l’œuvre.

Par ce mixte paradoxal entre la profanation et la dévotion, Proust a créé un mode original de passage de l’idée. Voici ce que dit le narrateur de *La prisonnière* lors de l’écoute du septuor qui renaît de ses cendres : « Mais, surtout, comment se faisait-il que cette révélation, la plus étrange que j’eusse encore reçue, d’un type inconnu de joie, j’eusse pu la recevoir de lui, puisque, disait-on, quand il était mort il n’avait laissé que sa Sonate, que le reste demeurait inexistant en d’indéchiffrables notations ? Indéchiffrables, mais qui pourtant avaient fini à force de patience, d’intelligence et de respect, par être déchiffrées par la seule personne qui avait assez vécu auprès de Vinteuil pour bien connaître sa manière de travailler, pour deviner ses indications d’orchestre : l’amie de Mlle Vinteuil » (III, 765).

La suite est capitale :

Du vivant même du grand musicien, elle avait appris de la fille le culte que celle-ci avait pour son père. C’est à cause de ce culte que dans ces moments où l’on va à l’opposé de ses inclinations véritables les deux jeunes filles avaient pu trouver un plaisir dément aux profanations qui ont été racontées. L’adoration pour son père était la condition même du sacrilège de sa fille. Et sans doute, la volupté de ce sacrilège, elles eussent dû se la refuser, mais celle-ci ne les exprimait pas tout entières. Et d’ailleurs, elles étaient allées se raréfiant jusqu’à disparaître tout à fait au fur et à mesure que ces relations charnelles et malades, ce trouble et fumeux embrasement avait fait place à la flamme d’une amitié haute et pure. L’amie de Mlle Vinteuil était quelquefois traversée par l’importune pensée qu’elle avait peut-être précipité la mort de Vinteuil. Du moins, en passant des années à débrouiller le grimoire laissé par Vinteuil, en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus, l’amie de Mlle Vinteuil eut la consolation d’assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années, une gloire immortelle et compensatrice. (III, 765-766)

Ce que le narrateur découvre ici, c’est le paradoxe de la création, sans compter la nécessité que le temps entre dans l’œuvre, qu’il vienne la visiter, dans un sens quasi religieux. Seule la foi – la foi dans la reprise, dans la différence et dans la répétition – permet de traduire puis de transcrire les « hiéroglyphes » du réel et de la vérité. Le rapport à l’œuvre d’art ne passe pas par la connaissance ou par le savoir, mais par la transformation et l’interprétation. Il faut trouver le passage dans lequel circulent tous les modes d’existence de l’œuvre, ce qu’ont compris Mlle Vinteuil et son amie en permettant aux notations indéchiffrables du

musicien de devenir son chef-d'œuvre, par-delà la mort. Le passage nous fait traverser les portes de l'idée.

Vinteuil est à l'image de ces hiéroglyphes : sous son « moi social » circule un « moi profond » qui en offre la vraie reprise et l'interprétation. L'interprétation des différents signes paradoxaux est une visitation de toute la multiplicité de l'idée. L'interprète – surtout si l'on s'intéresse aux paradoxes, comme Bayard, comme Borges, comme Leibniz – se place dans la position de Mlle Vinteuil et de son amie. D'abord c'est que la création se fait la plupart du temps au prix d'une certaine profanation, ce que disent déjà les guillemets de l'expression *Proust « cinéaste »*. C'est que la profanation, qui peut devenir une vertu, permet de visiter autrement l'idée, de rendre compte du noyau d'impossibilités qui la composent. De l'impureté de l'idée, il faut justement en faire une idée, à travers le mouvement aberrant – le mouvement impossible ou le faux raccord – de l'interprétation inventive. Toute idée est nécessairement indisciplinaire. Comme dirait Badiou quant au cinéma, il est le « plus-un » de tous les arts (être le septième – et dernier – art n'est pas une réalité numérique, être le septième art veut plutôt dire être la somme des six autres, d'être le « plus-un » des autres arts⁵³⁴). La force de la répétition et de l'interprétation est alors de faire état et de jouer avec les multiplicités des choses pour un concept absolument le même. C'est le sens distributif de la reprise. Redistribuer la prose de Proust dans une imagination qui relève du cinéma, voir les images et le temps derrière les mots et les phrases. C'est aussi ce que dit Deleuze quant à son entreprise de ciné-philosophie, lorsqu'il souhaite « arriver à des phrases qui fonctionnent comme des images⁵³⁵ ». Une écriture qui se différencie en devenant cinématographique, en ce que l'idée est toujours sur cette autre scène qui est le théâtre de la multiplicité et de la polyphonie, un théâtre indisciplinaire.

« Nous n'avons pas à notre disposition le centième du génie de Proust, mais nous avons sur lui cet avantage (qui est un peu celui de l'âne vivant sur le lion mort) de le lire à partir de ce précisément qu'il a contribué à faire naître [...] et donc de percevoir clairement dans son œuvre ce qui n'y était qu'à l'état naissant, – d'autant que la transgression des

⁵³⁴ « Il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes » (Alain Badiou, « Les faux mouvements du cinéma » [1994], *Cinéma, op. cit.*, p. 148).

⁵³⁵ Gilles Deleuze, « Portrait du philosophe en spectateur », dans *Deux régimes de fous, op. cit.*, p. 202.

normes, l'invention esthétique, nous l'avons vu, sont le plus souvent chez lui involontaires et parfois inconscientes : son dessein était ailleurs, et ce contempteur de l'avant-garde est presque toujours révolutionnaire malgré lui (je dirais bien que c'est ici la meilleure façon de l'être, si je n'avais le vague soupçon que c'est la seule). Pour le répéter une fois de plus et après tant d'autres, nous lisons le passé à la lumière du présent, et n'est-ce pas ainsi que Proust lui-même lisait Balzac et Flaubert, et croit-on vraiment que ses concepts critiques étaient "nés de" la *Comédie humaine* ou de l'*Éducation sentimentale*⁵³⁶ », écrit Genette pour la conclusion particulièrement inspirée de son *Discours du récit*. Et en effet, ce que Proust trouve chez Balzac, chez Flaubert ou chez Michelet, ce sont Balzac, Flaubert ou Michelet lus par Proust, et donc Proust lui-même. Dans ce qui est interprété, il y a toujours une part de l'interprète, un morceau de son imaginaire. Il faut faire passer l'œuvre dans son propre temps et dans son propre imaginaire, grâce à une transduction fabulatrice. L'interprétation d'un Proust « cinéaste » répond à une sorte de pressentiment esthétique, à une idée de nouveauté. Il faut tirer profit de l'intervalle qui nous sépare de Proust et à partir de cet écart faire émerger quelque chose de nouveau. Le rôle du présent est de souligner dans le passé des virtualités et des effets qu'on ne lui pensait pas avoir. Le présent est en soi une interprétation éclairante. Proust n'aurait certainement pas été contre cette idée, lui qui introduit dans la littérature le personnage allégorique de l'interprétation. Son héros-narrateur est le « je » et le temps à l'état pur de toute lecture, de toute vision du monde. Il donne au réel et à la pensée une nouvelle profondeur de champ. Des impossibles et des idées discordantes, il fait une symphonie. Il brise le logos en hiéroglyphes, en faisant de la pensée une aventure de l'involontaire, en ce qu'il n'y a de pensée qu'involontaire. Il relève la forme transcendante de la pensée, qui s'en trouve finalement libérée du sens commun. En découvrant la réminiscence, le narrateur introduit le temps dans la pensée. Comprendre c'est comprendre dans le temps, c'est se doter d'une multi-pensée, d'une pensée plurielle. Une des leçons de l'apprentissage du narrateur est de lui montrer en quoi toute idée est une multiplicité, qu'elle comporte plusieurs dimensions. C'est en ce sens qu'au-delà des apparences paradoxales on est en mesure de rencontrer, sans les guillemets, un Proust cinéaste.

⁵³⁶ Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode », *Discours du récit, op. cit.*, p. 277.



FIN

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PREMIER

A. Adaptations proustiennes (films, livres et scénarios)

ADLON, Percy, *Céleste*, Pelemele Film et Bayerischer Rundfunk (Munich), 1981, 106 minutes.

AKERMAN, Chantal, *La captive*, Canal+ et Gemini Films, 2000, 118 minutes.

CECCHI D'AMICO, Suso et Luchino VISCONTI, *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona, 1984, 175 p.

COMPANÉEZ, Nina, *À la recherche du temps perdu*, Ciné Mag Bodard avec la participation de France Télévisions, Arte France et TV5Monde, 2011, 220 minutes.

HANSFORD JOHNSON, Pamela, *Six Proust Reconstructions*, Londres, Macmillan, 1958, 292 p.

MAUROIS, André, *Le côté de Chelsea*, Paris, Mercure de France, 1967 [1932], 141 p.
RUIZ, Raoul, *Le temps retrouvé, d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Gemini Films, 1999, 158 minutes.

PINTER, Harold, *Le scénario Proust. À la recherche du temps perdu*, avec la collaboration de Joseph Losey et Barbara Bray, traduction de Jean Pavans, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2003, 206 p.

SCHLÖNDORFF, Volker, *Un amour de Swann*, Gaumont, 1984, 110 minutes.

B. Œuvres de Proust

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, sept tomes en quatre volumes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1022 p.

PROUST, Marcel, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 volumes, Plon, Paris, 1970-1993.

PROUST, Marcel, *Correspondance avec madame Straus*, préface par Susy Mante-Proust, Paris, Livre de Poche, 1974 [1936], 318 p.

PROUST, Marcel, *Jean Santeuil*, Précédé de *Les plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 [1971], 1123 p.

RUSKIN, John, *La Bible d'Amiens*, préface, traduction et notes de Marcel Proust, édition établie, présentée et annotée par Yves-Michel Ergal, Paris, Bartillat, 2007 [1904], 370 p.

RUSKIN, John, *Sésame et les lys*, préface, traduction et notes de Marcel Proust, Paris, Rivages, coll. « Rivages Poche », 2012 [1906], 265 p.

II. CORPUS SECOND

AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Georges Pompidou-Cahiers du cinéma, 2004, 237 p.

ALBERA, François et Martin LEFEBVRE (dirs), « La filmologie, de nouveau », *CiNéMAS*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, p. 9-376.

AMIEL, Vincent, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010, 134 p.

ANDRÉ, Emmanuelle, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 204 p.

AQUIN, Hubert, *Neige Noire, Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin*, t. III, vol. 6, Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 [1974], 622 p.

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [2004], 360 p.

ARRIEN, Sophie-Jan et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dirs), *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Kairos : Travaux communs », 2008, 170 p.

ASSOULINE, Pierre, «Proust toujours! La télévision rattrape le temps perdu», dans *La république des livres*, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2011/02/01/proust-toujours-la-television-rattrape-le-temps-perdu/>.

AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, 287 p.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011 [2001], 303 p.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2006 [1936], 151 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands textes », 2010 [1957], 214 p.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, 407 p.

BADIOU, Alain, *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova Éditions, 2010, 419 p.

BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2005, 253 p.

BAL, Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse/Montréal, Presses Universitaires du Mirail/XYZ Éditeur, coll. « Documents », 1997, 223 p.

- BALÁZS, Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011 [1948], 368 p.
- BALZAC, Honoré de, *Le père Goriot* [1835], présentation par Philippe Berthier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, 375 p.
- BANDA, Daniel et José MOURE (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895- 1920)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs : Arts », 2008, 532 p.
- BARON, Anne-Marie, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990, 204 p.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, 1109 p.
- BAUDELLE, Yves, « Proust et le cinéma », dans *Roman 20-50*, « Roman et cinéma » (dir. Paul Renard), numéro spécial, 1996, p. 66.
- BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 156 p.
- BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, 159 p.
- BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1996, 199 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1968], 288 p.
- BAZIN, André, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, textes réunis et préfacés par Jean Narboni, Paris, L'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1983, 255 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Cerf, 1978 [1975], 372 p.
- BEAULIEU, Étienne, « Différenciations romanesques. L'imaginaire technique chez Balzac, Villiers de l'Isle-Adam et Jules Verne », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 121-139.
- BECKETT, Samuel, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 2006 [1931], 125 p.
- BÉGIN, Richard, *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, Presses Universitaire de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2009, 146 p.
- BELLOÏ, Livio, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, coll. « Texte à l'œuvre », 1993, 180 p.
- BENAYOUN, Robert, *Alain Resnais. Arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1980, 297 p.
- BENOLIEL, Bernard, « *La captive*. Le temps retrouvé de Chantal Akerman », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 550, octobre 2000, p. 14-19.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007 [2000], 400 p.

- BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007 [2000], 459 p.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [2000], 482 p.
- BERGSON, Henri, *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1959], 1628 p.
- BERSANI, Jacques, (dir.), *Les critiques de notre temps et Proust*, Paris, Garnier, 1971, 191 p.
- BEYLIE, Claude et Catherine SCHAPIRA, « Débusquer les gens et les choses. Entretien avec Jean-Claude Carrière », dans *L'avant-scène cinéma*, n° 321-322, 1984, p. 11-17.
- BOGUE, Ronald, « Search, Swim and See: Deleuze's Apprenticeship in Signs and Pedagogy of Images », dans *Educational Philosophy and Theory*, vol. 36, n° 3, 2004, p. 327-342
- BOILLAT, Alain, « *L'Ève future* et la série culturelle des "machines parlantes". Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel », dans *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 17, n° 1, 2006, p. 10-34.
- BOTTON, Alain de, *Comment Proust peut changer votre vie*, traduit de l'anglais, par Maryse, Leynaud, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2010 [1997], 223 p.
- BOUQUET, Stéphane et Emmanuel BURDEAU, « Dans le laboratoire de la Recherche. Entretien avec Raoul Ruiz », dans *Cahiers du cinéma*, n° 535, mai 1999, p. 46-53 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1998 [1992], 567 p.
- BOURGEOIS, Jacques, « Le cinéma à la recherche de Proust », dans *La revue de cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 18-37.
- BOYER, Philippe, *Le petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, coll. « Essai : Fiction et Cie », 1987, 256 p.
- BRASSAÏ, Marcel, *Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1997, 176 p.
- BRION, Patrick, *Joseph L. Mankiewicz. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005, 622 p.
- BUBB, Martine, *La camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2010, 494 p.
- BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, traduit de l'anglais par Jean Queval, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1982 [1979], 392 p.
- CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 232 p.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre, *Lire le cerveau. Neuro/science/fiction*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012, 191 p.

- CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie de remariage*, traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009, 272 p.
- CAVELL, Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Domenach et Élise Domenach, Paris, Bayard, coll. « Temps d'une question », 2003, 218 p.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, 299 p.
- CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie* [1982], suivi de *La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, 111 p.
- CITTON, Yves, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012, 313 p.
- CITTON, Yves, *L'avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 2010, 203 p.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, préface de François Cusset, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 364 p.
- CITTON, Yves, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 378 p.
- CLÉDER, Jean et Jean-Pierre MONTIER (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2003, 247 p.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, 222 p.
- CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, 214 p.
- COCTEAU, Jean, « Sur *Le sang des bêtes* », *Cahiers du cinéma*, tome xxv, n° 149 (novembre 1963), p. 18-19.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, 314 p.
- CORNIBERT, Nicolas, *Image et matière. Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2012, 313 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 298 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 378 p.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, 383 p.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2000 [1968], 409 p.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 [1981], 158 p.

- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2007 [1974], 219 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991], 206 p.
- DELORME, Stéphane, « L'œuvre au noir », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 550, octobre 2000, p. 20-21.
- DESCOMBES, Vincent, *L'inconscient malgré lui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004 [1977], 307 p.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2009 [1987], 338 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, 332 p.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Critiques », 1988, 167 p.
- DURING, Elie, *Faux raccords. La coexistence des images*, Paris, Actes Sud-Villa Arson, coll. « Constructions », 2010, 208 p.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979 [1962], 315 p.
- EISENSTEIN, Sergei, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, traduction de Valérie Pozner, Elena Rolland, Anne Zouboff (russe), Danièle Huillet (allemand) et François Albera (anglais), introduction, notes et commentaires par François Albera, Dijon, Kargo/Presses du réel, coll. « Fabula », 2009 [1980], 254 p.
- EISENSTEIN, Sergei, *Le film. Sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgeois, 1976, 413 p.
- EISENSTEIN, Sergei, *Le mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, préface de Barthélémy Amengual, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1986, 290 p.
- EPSTEIN, Jean, *Le cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, coll. « Les classiques du cinéma », 1947, 233 p.
- ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Imaginaire du texte », 2003, 251 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 1994, 255 p.
- FERNEY, Alice, *Paradis conjugal*, Paris, Albin Michel, 2008, 356 p.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1980, 394 p.

- FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale* [1869], Paris, Pocket, coll. « Classiques », 2011 [1989], 560 p.
- FRAISSE, Luc, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, 1332 p.
- FRAISSE, Luc, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990, 574 p.
- FRAISSE, Luc, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, 697 p.
- FRAISSE, Luc, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988, 465 p.
- FRAISSE, Luc, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, coll. « Les Livres et les Hommes », 1996, 514 p.
- FRAISSE, Luc, « Proust au royaume de l'image : De Vermeer au cinéma », dans *Le Nouveau Recueil*, n° 53, 2000, p. 105-115.
- FRAISSE, Luc, « Proust et Viollet-le-Duc : De L'église de Combray à l'esthétique de la Recherche », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 100^e année, n° 1, 2000, p. 83.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, 342 p.
- GALISON, Peter, *L'empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bella Arman, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2006 [2003], 480 p.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007, 435 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points : Littérature », 1976 [1966], 267 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979 [1969], 297 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 312 p.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, 803 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], 558 p.
- GÉRAUD, Jacques, *Petits proustillants*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 245 p.
- GÉRAUD, Jacques, *Proustites*, Paris, P.O.L., 1991, 101 p.
- GOFFMAN, Ervin, *Les cadres de l'expérience*, traduction d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991 [1974], 573 p.
- GOULET, Stéphane (dir.), *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002, 512 p.

- GRIMALDI, Nicolas, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives Critiques », 2010, 163 p.
- GUÉVREMONT, Francis, « Cinéma, littérature et esthétique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », dans *Globe*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 207-220.
- HARVEY, François, « Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », dans *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, 2008, p. 141-152.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Sciences Humaines », 2007, 398 p.
- HENRY, Anne, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2000, 224 p.
- HENRY, Anne, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983, 209 p.
- HEYWOOD, Myriam, « True Images: Metaphor, Metonymy and Montage in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* and Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*, dans *Paragraph*, vol. 33, n° 1, 2010, p. 37-51.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, 118 p.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Visconti. Le sens et l'image*, deuxième édition revue, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2006, 301 p.
- JAMES, Henry, *Le motif dans le tapis*, suivi de *La bête dans la jungle*, présentation par Julie Wolkenstein, traduction de Jean Pavans, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004, 275 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2008 [1931], 299 p.
- JULLIER, Laurent et Guillaume SOULEZ, *Stendhal, le désir de cinéma* suivi des *Privilèges du 10 avril 1840*, Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. « Carré Ciné », 2006, 107 p.
- KADIVAR, Pedro, *Marcel Proust ou Esthétique de l'entre-deux. Poétique de la représentation dans À la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004, 326 p.
- KARPELESS, Eric, *Le musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2009, 352 p.
- KIERKEGAARD, Søren, *La reprise. Un essai de psychologie : expériences*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990 [1843], 270 p.
- KIERKEGAARD, Søren, *Les miettes philosophiques*, traduction de Paul Petit, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1967 [1844], 185 p.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Le Baphomet*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002 [1965], 232 p.

- KRAVANJA, Peter, *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Palimpsestes », 2003, 177 p.
- KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 [1994], 629 p.
- LABARTHE, André S., et Jacques RIVETTE, « Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet », dans *Cahiers du cinéma*, n° 123, 1961, p. 1-21.
- LATOUR, Bruno, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1992, 242 p.
- LATOUR, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2007 [2005], 401 p.
- LATOUR, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, 498 p.
- LEBLANC, Julie, « La représentation de l'irreprésentable : l'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin », dans *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, 1996, p. 67-75.
- LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, dans *Œuvres I*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, 312 p.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon. Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2011 [1766-1768], 332 p.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, Le Havre, De L'incidence Éditeur, 2009, 260 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, 398 p.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 288 p.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, 332 p.
- MANNONI, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, préface de David Robinson, Paris, Nathan, coll. « Librairie du premier siècle de cinéma », 1995, 512 p.
- MARCHETERRE, Jacquelin, « *Neige noire* de Hubert Aquin et *Hamlet* de Shakespeare, ou le sens de la rivalité », dans *Urgences*, n° 25, 1989, p. 54-67.
- MARRATI, Paola, Anne SAUVAGNARGUES et François ZOURABICHVILI (dir.), *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels », 2004, 340 p.
- MATHIEU, Patrick, *Proust, une question de vision. Pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 308 p.
- MAUROIS, André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949, 348 p.

- MÉLIÈS, George, *La vie et l'œuvre d'un pionnier du cinéma*, édition établie et présentée par Jean-Pierre Sirois-Trahan, Paris, Les Édition du Sonneur, coll. « La petit collection », 2012, 112 p.
- MENDELSON, David, *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968, 252 p.
- MÉRIGEAU, Pascal, *Mankiewicz*, Paris, Denoël, 1993, 412 p.
- MONNIN-HORNUNG, Juliette, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951, 223 p.
- MONTABELLO, Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2008, 134 p.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 2007 [1956], 250 p.
- NABOKOV, Vladimir, *Feu pâle*, traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, préface de Mary McCarthy traduite de l'anglais par René Micha, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1962], 343 p.
- ODIN, Roger (dir), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 236 p.
- PAMART, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Paris, Kimé, 2012, 255 p.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, préface de Maria Antonietta Macciocchi, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, 278 p.
- PICHERIT, Hervé, « Une madeleine peut en cacher une autre : un dialogue mythique sur le Temps entre Marcel Proust, Alfred Hitchcock et Chris Marker », dans *French Studies*, vol. 66, n° 2, 2012, p. 193-207.
- PICHON, Yann le, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1990, 270 p.
- PICON, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1995 [1963], 214 p.
- PIER, John, « Pragmatique du paratexte et signification », dans *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989, p. 109-118.
- PINSON, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2008, 365 p.
- PINSON, Guillaume, « L'imaginaire médiatique dans *À la recherche du temps perdu* : du journal à l'œuvre d'art », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (automne 2007), p. 11-26.
- PINSON, Guillaume, « Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les "Salons parisiens" du *Figaro* », dans Sjef Houppermans (dir.), *Marcel Proust aujourd'hui*. 3, Amsterdam/New York, Ropodi, 2005, p. 123-142.
- POULET, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996 [1963], 182 p.
- PRÉDAL, René, *L'itinéraire d'Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Études Cinématographiques », 1996, 244 p.

- PRIEUR, Jérôme, *Le spectateur nocturne : les écrivains et le cinéma. Une anthologie*, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 1993, 270 p.
- PRIEUR, Jérôme, *Proust fantôme*, édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 187 p.
- QUARANTA, Jean-Marc, *Le génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches Proustiennes », 2011, 348 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001, 243 p.
- RICCIARDI, Alessia, « Cinema regained. Godard between Proust and Benjamin », dans *Modernism/Modernity*, vol. 8, n° 4, novembre 2001, p. 643-661.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 79-95.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 608 p.
- SCEMAMA, Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, 261 p.
- SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997 [1980], 202 p.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2008, 182 p.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Les âges du cinéma. Trois parcours dans l'évolution des représentations filmiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, 305 p.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012, 195 p.
- SCHLÖNDORFF, Volker, « L'actualité des sentiments », dans *L'avant-scène cinéma*, no 321-322, 1984, p. 3.
- SCHLÖNDORFF, Volker, *Tambour battant. Mémoires de Volker Schlöndorff*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré et Bernard Lorthlary, Paris, Flammarion, 2009, 430 p.
- SIMON, Claude, *Quatre conférences*, textes établis et annotés par Patrick Longuet, Paris, Minuit, 2012, 124 p.
- SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de La Transparence, coll. « Philosophie », 2008, 206 p.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « "L'idéal électrique". Cinéma, électricité et automate dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », dans Olivier Asselin, Silvesta Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 131-154.

- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La scène réfractée au travers de la lentille de Georges Méliès » (à paraître)
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 193-214.
- SOURIAU, Étienne (dir.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, 210 p.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, coll. « Sciences de l'homme », 1969 [1947], 319 p.
- SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*. Suivi de *De l'œuvre à faire*, présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Métaphysiques », 2009 [1943], 220 p.
- SZENDY, Peter, *Kant chez les extraterrestres. Philosophictions cosmopolitiques*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, 157 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1996], 2 tomes.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000 [1971], 461 p.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *Proust et ses amis*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, 294 p.
- UENISHI, Taeko, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988, 176 p.
- VANOYE, Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, 189 p.
- VERNE, Jules, *Le château des Carpathes* [1892], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2011 [1966], 222 p.
- VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, 124 p.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Ève future* [1878-1886], édition d'Alan Raitt, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2004 [1993], 441 p.
- WARREN, Paul (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris/Sainte-Foy, Presses de la SorbonneNouvelle/Presses de l'Université Laval, 1995, 208 p.
- ZABUNYAN, Dork, *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, coll. « Logique des images », 2011, 190 p.
- ŽIŽEK, Slavoj, *La parallaxe*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2008 [2004], 458 p.

